ȘTEFAN MUNTEANU

82.08
M95

INTRODUCERE ÎN STILISTICA OPEREI LITERARE

EDITURA DE VEST

CUVÎNT ÎNAINTE

Cartea de față își propune să supună analizei limbajul artistic privit în ipostaza lui de creație purtînd pecetea **stilului** unui scriitor. Pentru aceasta, am socotit util să aduc în discuție cîteva laturi ale **textului literar,** termen în locul căruia am preferat să folosesc însă pe acela de **operă literară,** spre a sugera, fie și în virtutea sensului tradițional al noțiunii, caracterul **elaborat, finit, realizat** de „lucrare" în care este cuprinsă și ideea de **rezultat,** de **încoronare** a unui act superior de muncă stînd sub semnul creației. Este, de altfel, ceea ce sugerează și etimologia cuvintelor latinești **opera, opus,** ajunse la noi ca neologisme. Accepția termenului **text (literar),** cînd este utilizat în paginile cărții, se referă, în principiu, la structura sau **țesătura** lingvistică aflată în stadiul ei anterior operației de metamorfozare în **stil,** ca urmare a intervenției harului poetic, chemat să săvîrșească miracolul prefacerii apei în vin ca în minunea de la Nunta din Cana Galileii. În felul acesta elementele materialului lingvistic se convertesc, fără voia lor, în **fapte de stil,** ascultînd de-acum înainte de alte noime pentru a răspunde funcției poetice pe care și-o asumă.

Unghiurile din care este examinată aici lucrarea literară nu sînt, de bună seamă, ultimele și unicele cu putință pentru atingerea scopului propus: de a pune în lumină, cel puțin în parte, complexitatea factorilor implicați în sfera noțiunii de limbaj artistic prin care se definește opera literară ca stil.

Desigur, se vor putea căuta și găsi încă alte căi apte să ducă la ceea ce ar trebui să fie „strategia generală“ aplicată studierii operei literare ca artă a cuvîntului. Va fi necesar atunci să fie invitate, ca participante direct interesante la discuție, disciplinele conexe, complementare domeniului investigat de stilistică în condiția ei de disciplină de graniță.

Ar fi de observat că termenul vechi și de lungă tradiție, **stil,** ignorat sau contestat în vremea din urmă, nu ar trebui aruncat peste bord dintr-o grăbită dorință de aliniere la modă. Pentru că, de vreme ce nu găsim încă un drum fără greș care să ducă la obiect, cu prețul suspendării sau chiar al abolirii celorlalte căi, bătătorite și nu îndeajuns, nu păcătuim prea mult, mi se pare, dacă mai acordăm încredere unei discipline ale cărei principii datează de mai bine de două milenii.

Cele spuse aici și acum sînt, cum se vede, o pledoarie nu pentru o **stilistica rediviva,** ci pentru **stilistica viva . . .**

Timișoara, 15 mai 1994

ȘT.M.

TEORIE ŞI METODĂ
ÎN CERCETAREA STILISTICĂ

Fără definiție, totul este aproximație.

STENDHAL

I

PRELIMINARII

1. O discuție privitoare la interpretarea operei literare din punct de vedere stilistic presupune nu atît adoptarea unui punct de vedere exclusivist și nici o soluție de compromis, cît examinarea căilor chemate să apropie între ele discipline și metode care își revendicau pînă nu demult un teritoriu de investigație propriu. În acest sens am dori să ne referim la stilistica operei literare (a textului literar), stilistica fiind printre cele dintîi ramuri ale filologiei care au promovat, în plan teoretic și metodologic, principiul cercetării interdisciplinare.

Procedînd prin eliminare, vom spune că stilistica nu se reduce la explicația de text sau la un comentariu literar al operei, făcut, eventual, cu finețe și cu concursul unora dintre procedeele retorice, convertite în mijloace lexico-gramaticale utilizate

de scriitor. Cercetarea stilistică nu se confundă nici cu tehnica studierii unui șir de fapte izolate și selectate dintr-un text după criterii convenabile, adică mai mult sau mai puțin subiective, astfel încît să nu contrazică și să nu dezmintă o judecată aprioric㠹 formulată tacit. Ea nu poate fi, în ultimă instanță, nici studiul formalizat al unui text redus la o radiografie, la un schelet de relații interne complicate, care pot explica mecanismul lingvistic al operei, nu însă și produsul acestuia, receptat ca atitudine și emoție estetică.

Pornind de la aceste considerații negative, din care am dorit să rezulte ce **nu** este sau ce nu pare să fie stilistica (literară), vom afirma pentru început că înțelegem prin această ramură a filologiei studiul limbajului poetic, elaborat și organizat într-o structură complexă, pluristratificată (R. Ingarden), în vederea exercitării funcției stilistice a limbii, motivată estetic, într-o operă dată și potrivit unui mesaj inerent ei. De aici rezultă că abordarea stilistică a textului poetic nu este preferențială, ci determinată de identificarea, descrierea și interpretarea unei anumite modalități de existență a operei literare, care este artă prin limbaj, fără să se identifice cu limbajul. Prin limbaj, care nu e poezie, se ajunge la ceea ce fiind situat dincolo de el este poezie, cu alte cuvinte la ceea ce poetul lasă să se înțeleagă, dar „nu spune", cum observa De Sanctis, citat de B. Terracini[1].

---

[1] Benvenuto Terracini, **Metodele stilistice și teoria criticii**, în **Poetică și stilistică. Orientări moderne. Prolegomene și antologie** de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu, Editura Univers, 1972, p. 133.

Ar trebui făcută precizarea că limbajul este totuși artă prin latura lui de semn[2], adică prin sonoritate și ritm, care țin de natura „materială" a limbii, așa cum o sculptură ține, din acest punct de vedere, de marmură sau bronz, iar o pictură de culoarea întinsă pe pînză[3]. Dar nici marmura în sine și nici culoarea ca atare nu sînt artă decît atunci cînd se supun unei forme pentru a li se insufla pe această cale un mesaj artistic, un conținut capabil să genereze și să provoace reacții estetice.

Sub acest raport, fonetica este numai substanță a expresiei, comună fiecărei limbi, substanță care dobîndește sens — adică funcție — cînd intră într-o formă a expresiei, în terminologia lui L. Hjelmslev[4]. La rîndul ei, semantica, potrivit aceluiași lingvist, își selectează sensurile dintr-o substanță a conținutului, care este gîndirea ca proces psihologic comun iarăși vorbitorilor, căci facultatea de a gîndi este proprie tuturor oamenilor, dar, pentru a se realiza în sensuri, această masă de idei trebuie să intre într-un tipar care este **forma conținutului.** Între aceste două componente ale semnului lingvistic există o relație solidară de interdependență, una presupunînd-o pe cealaltă, și invers. Noțiunea de **formă** este, așadar, esențială în orice comunicare,

---

[2] G. Ivănescu, **Limba poetică românească,** în **„Limbă și literatură",** II, 1956, p. 201.

[3] Despre deosebirile dintre materialul lingvistic al poeziei și acela al altor arte, v. J. Mukařovský, **Despre limbajul poetic,** în **Poetică și stilistică,** p. 201.

[4] Louis Hjelmslev, **Prolegomena zu einer Sprachtheorie.** Übersetzt von Rudi Keller, Ursula Scharf und Georg Slötzel, Max Hueber Verlag, München, 1974, p. 52—62.

întrucît prin ea se înțelege organizare, structură, și nu fenomene disparate sau întîmplătoare.

Fiind artă prin limbaj, poezia nu este prin ea însăși limbaj decît în parte și în accepția amintită mai înainte. Să ne explicăm.

2. Dacă pentru lingvist limba este un sistem de semne — și nimeni nu a susținut că ea nu ar fi ceea ce este în adevăr pe un plan abstract — pentru stilistician, care este interesat de realizarea artei prin mijloace ale expresiei verbale, ea nu este numai același lucru. Aceasta înseamnă că în poezie limbajul nu se confundă cu semnele care-l alcătuiesc[5], pentru motivul că de data aceasta semnul nu este arbitrar sau nemotivat, ci dimpotrivă, el apare ca motivat de funcția specială care îi autorizează existența, această funcție poetică fiind rațiunea de a fi a poeziei și a operei literare în general ca purtătoare a unui mesaj artistic. Să luăm ca exemplu aceste versuri din **Scrisoarea I** de Eminescu, unde poetul invocă luna stăpînitoare peste gînduri, suferințe omenești și peste apele nesfîrșite ale mării:

„Peste cîte mii de valuri stăpînirea ta străbate
Cînd plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate."

Ideea de dominare suverană se asociază cu aceea de imensitate spațială, de frămîntare neostenită și

---

[5] Cf. Mikel Dufrenne, **Poeticul,** cuvînt înainte și traducere de Mihai Pascadi, Editura Univers, 1971, p. 48. Stephen Ullmann, **Language and Style,** Oxford, 1964, p. 52 se referă la condiționarea, în anumite situații, a selecției mijloacelor lingvistice de intuiția expresivă a scriitorului. Cf. și Dámaso Alonso, **Poezie spaniolă,** traducere și prefață de Sorin Mărculescu, Editura Univers, 1977, p. 20, care neagă caracterul arbitrar al semnului în poezie.

de însingurare mîndră, toate acestea fiind concentrate în cîteva cuvinte, cu desfășurări ample ca dimensiune fonetică, cu accentele principale căzînd pe vocalele cu largă deschidere spre sugestia întinderii și a mișcării eterne și solitare: **văluri, străbáte, mișcătoáre, singurătáte.** Pe de altă altă parte, semantica termenilor depășește înțelesurile uzuale, luate izolat, ale cuvintelor, a căror alcătuire sintactică face posibilă curgerea altfel a frazelor, în ritmuri solemne, diferite în comparație cu sintaxa curentă a vorbirii comune.

Cineva s-ar putea întreba, fără teama de a cădea în naivitate, dacă poetul ar fi putut să spună în alt mod ceea ce a exprimat astfel aici. Acest lucru nu era cu putință, în cazul cînd autorul a vrut să comunice **această** stare poetică: ea l-a constrîns să utilizeze anumite mijloace și nu altele, în care împrejurare din urmă el ar fi comunicat altceva... Forma pentru care optează poetul este un unicat, realizat cu ajutorul unor „substituenți“[6]. Limbajul este impus aici de **exigența** ideii poetice, el nu este arbitrar[7], el are caracter **coercitiv,** determinat în mod fatal de mijloacele selectate de poet și care sînt unicele posibile în acest context. Să se încerce schimbarea unui cuvînt sau ordinea lui sintactică: versul nu mai este același, el își

---

[6] Cf. Carlos Bousoño, **Teoria expresiei poetice,** traducere de Ileana Georgescu, studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, 1975, p. 83.

[7] Semnificantul care înlocuiește în limbajul poetic alt semnificant, deși este nu mai puțin arbitrar, sub aspect literal, decît termenul substituit, devine motivat în întrebuințarea lui figurată (Gérard Genette, **Langage poétique, poétique du langage,** în **Essays in Semantics,** Paris, Mouton, 1971, p. 443).

alterează, își stîrbește armonia și, modificîndu-se, transmite altceva, se supune unei alte finalități, răspunzînd altei funcții. Dar cititorul percepe limbajul nu sub aspectul categoriilor și al compartimentelor lui lingvistice, nici ca semn desfăcut în componentele care-l definesc, ci ca realitate sincretică, înregistrată ca flux verbal, muzical și emoțional totodată. De aici rezultă că relația specifică dintre semnificant și semnificat se estompează și „se anulează" în limbajul poetic, întrucît cele două laturi ale semnului sînt absorbite și unificate într-un context:[8] semnul lingvistic devine **semn stilistic,** învestit cu o nouă calitate „supra-semantică", simbolică, în raport cu semantica prozei, grație unui limbaj „inventat" de poet[9].

3. Operînd între limitele acestor concepte, stilistica nu intră în competiție cu critica literară sau cu o anumită direcție a ei, care susține că opera literară este „deschisă" și deci interpretabilă ad libitum. Însă o interpretare care sare dincolo de context și destul de departe de el, altoind peste fondul ei originar de semnificație un strat de simboluri posibile, face concurență creației înseși, iar autorul (scriitorul) nu poate fi făcut răspunzător pentru astfel de exegeze. Fără îndoială că există cititori și cititori, ba chiar același cititor nu mai este de la o vreme identic cu sine, dar

---

[8] Cf. B. Terracini, **op. cit.,** în **Poetică și stilistică,** p. 122 (notă).

[9] „Poezia nu este proză frumoasă, ci un limbaj pe care poetul a trebuit să-l inventeze pentru a spune ceea ce nu ar fi putut spune altfel" (Jean Cohen, **Structure du langage poétique,** Paris, Flammarion, 1966, p. 163). Afirmație adevărată, cu rezerva că poezia nu este, totuși, exclusiv „limbaj".

aceasta nu înseamnă că opera poetică este „creație“ variabilă la infinit, grație lecturii lui, a cititorului. Ea oscilează între limite largi, dar, oricum, finite, ca și interpretarea, adică lectura unui rol de către autorul dramatic. Căci, oricum l-am citi pe Nicolae Filimon, Dinu Păturică nu poate fi izbăvit de condiția lui socială și morală de arivist, după cum nici un actor sau regizor nu va putea „crea“ pe scenă, oricît talent și imaginație ar avea, un Hamlet voluntar și un abil diplomat, decît în ipoteza că cercetătorul literar sau omul de teatru dorește „să colaboreze“ cu autorul fără a se întreba dacă are și încuviințarea acestuia. Este adevărat că M. Riffaterre, care se situează în analizele sale de partea receptorului, deci a destinatarului operei literare, afirmă că un poem depinde de cititor în măsura în care și statuia depinde de cel ce o privește[10]. Afirmația se susține numai dacă ținem seama de un fapt elementar și anume că, înainte de a fi fost obiect de contemplare, statuia trebuia să existe, ca și poemul, adică să fi fost mai întîi lucrare plăsmuită de un artist care i-a atribuit un mesaj, pentru ca după aceea să poată fi întîmpinată de un cititor (interpret) de care „să depindă“. Cineva — și M. Riffaterre în primul rînd — ar putea obiecta că, înainte de a fi expusă la Luvru, Venus din Milo nu exista, căci nu avea cine s-o privească, de vreme ce de peste două mii de ani zăcea acoperită de pămînt. Este adevărat, Venus din Milo nu exista **încă** pentru

---

[10] M. Riffaterre, **Essais de stylistique structurale**, Paris, Flammarion, 1971, p. 135.

contemplatorul modern, dar ea nu încetase să existe ca realitate materială, ca produs al unui creator care i-a conferit certificat de existență fizică și a făcut astfel posibilă contemplarea ei ulterioară ca obiect artistic, ceea ce îi atribuie calitatea de existență **secundă** (de gr. II), față de existența fundamentală, primară (de gr. I), legată direct de actul creator al artistului. Să ne întrebăm din nou: dacă un poem depinde de cititor în măsura în care statuia depinde de cel care o privește, atunci, trecînd în fiecare zi pe lîngă statuia lui Mihai Viteazul și nemaivăzînd-o, tocmai pentru că trec foarte des pe lîngă ea, însemnă că voievodul a dispărut de pe soclu? Sau: au pierit eroii din **Iliada** numai pentru că nu am citit epopeea sau fiindcă am uitat numele căpeteniilor aheeni sau troieni? Că destinatarul, fie el lector, spectator sau contemplator, se lasă furat de voluptatea actului receptării, aceasta e o altă problemă. El o face însă pe cont propriu. Mai mult decît atît: el se poate complace și cufunda cu bună știință și cu deliciul complicității într-o iluzie, dar prin aceasta opera nu și-a deviat sensurile spre satisfacția lui estetică decît pe un plan strict limitat și subiectiv. Cea mai mare greșeală a spiritului, scria Bossuet, este de a crede în existența unor lucruri nu pentru că ele există în realitate, ci fiindcă dorim ca ele să existe.

4. Stilistica este în această privință mai precaută. Ea are pretenția de a nu ieși prea mult dintre limitele realității textului, conceput ca entitate lingvistică complexă, elaborată prin mij-

loace marcate, adică expresive, cu o slabă previzibilitate într-un context[11]. Expresivitatea nu este însă un concept anexat limbajului poetic, ci inerent lui. „Expresivitatea unei flori este floarea însăși", afirmă pe bună dreptate M. Dufrenne[12].

Dacă stilistica dorește să-și întemeieze cercetarea pe principii acceptabile și verificabile prin rezultatele aplicării lor, atunci ea este datoare să renunțe la căile de acces impresioniste spre opera literară și, tot astfel, să abandoneze deprinderea de a vorbi despre un poem în termenii poemului, lăsîndu-se ademenită de facilitatea unei pseudo-exegeze tautologice.

În sfîrșit, dacă aceptăm premisa că orice comunicare, și cu atît mai mult cea poetică, este organizată pe două planuri complementare, planul

---

[11] M. Riffaterre, **op. cit.,** p. 75.

[12] **Poeticul,** p. 102. Expresivitatea este un concept fundamental al limbajului poetic și inerent faptelor de stil, pentru care vezi discuția la Gh. Bulgăr, **Studii de stilistică și limbă literară,** Editura Didactică și Pedagogică, 1971, p. 162—164; Dumitru Irimia, **Structura stilistică a limbii române actuale,** Universitatea „Al. I. Cuza" din Iași, 1980, p. 9—13. Conceptul de expresivitate specific literaturii este privit de un cercetător contemporan în raporturile determinante ce se stabilesc între textul poetic și principiul generator al operei, care este autorul: „Literatura este evaluată după expresivitatea ei, adică după modul în care ea constituie o expresie a autorului ei, — această concepție s-a impus de la romantism încoace. ... Expresivitatea înseamnă, așadar, trei lucruri: emoționalitate, spontaneitate și — ceea ce rezultă din aceste două — originalitate." Precizînd că aceste trei noțiuni își au originea în fantezia poetică, autorul conchide: „Materialitatea textului are, așadar, doar o funcție mediatoare. **Ea ne trimite la creator ca principiu ce o însuflețește** (subl. n., Șt. M.). Expresivitatea literară înseamnă deci: literatura posedă caracter sugestiv" („Verweisungscharakter"). (Heinrich F. Plett, **Știința textului și analiza de text. Semiotică, lingvistică, retorică,** în românește de Speranța Stănescu, Editura Univers, 1983, p. 19.

648.840

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH. ASACHI" IAȘI

paradigmatic și planul sintagmatic, și pe nivele sau straturi interdependente: fonetic, morfosintactic și lexicosemantic, atunci trebuie să admitem că într-o analiză stilistică descrierea elementelor componente ale structurii stratificate a unui text reprezintă punctul de plecare ce duce la interpretarea faptelor nu în sine, ci privite ca efecte ale relațiilor care le condiționează și le definesc semnificațiile proprii, metaforice sau simbolice, create de poet și puse în valoare de funcția stilistică, numită de alții și funcția poetică a limbii[13].

A determina în ce rezidă această funcție, trecînd de la „competență" la „performanță", adică de la sistemul general al limbii la actualizarea lui **în** și **prin** limbajul poetic, în ipostaza de unicat stilistic, așadar ca expresie și condiție a poeticității prin excluderea sinonimiei, înseamnă a coborî pînă la substanța comunicării poetice, în care distanța dintre semnificant și semnificat se micșorează și se apropie pînă la identificare. Des citata formulă a lui P. Valéry: „Ezitarea prelungită între sunet și sens", prin care poetul francez definea poezia, presupune o relație dintre cele două laturi ale semnului care se subordonează criteriului opțiunii numai în procesul elaborării artistice; în actul concret și finit al creației poetice, funcția specifică acesteia, guvernată de semantica limbii, stă sub im-

---

[13] Vezi J. M. Lotman, **Lecție de poetică structurală**, în românește de Radu Nicolau, prefață de Mihai Pop, Editura Univers, p. 29. Cf. și afirmația lui J. Vendryes, făcută cu aproape șase decenii în urmă: „Scrisul artistic (l'écriture artiste) reprezintă totdeauna o reacție față de limbajul comun" (**Le langage**, Paris, 1921, p. 322). Lingvistul francez are în vedere însă raportul dintre limba uzuală și varianta artistică (limbajul poetic).

periul necesităţii: efectele funcţiei poetice, în planul receptării, se măsoară după gradul în care limbajul poetic se supune constrîngerii exercitate de tendinţa semnificantului de a se alia cu semnificatul şi de a-şi asuma astfel şi o parte din rosturile semantice şi estetice ale acestuia.

În **Jurnalul** lui Jules Renard, citim această definiţie laconică: „Stil. Mă opresc totdeauna la marginea a ceea ce nu ar fi adevărat". Între „adevărul" scriitorului şi acela al cititorului sau cercetătorului limbajul nu ar trebui să sape o prăpastie, ci să întindă o punte de legătură.

Deşi „concurată", pentru a nu spune contestată, în ultima vreme, de alte numeroase direcţii de studiere a textului, stilistica nu-şi vede subminat şi înstrăinat obiectul de cercetare, independenţa şi progresul ei avînd însă de cîştigat de pe urma noilor rezultate obţinute în ştiinţa limbii şi în celelalte ştiinţe conexe avînd ca obiect literaritatea literaturii.

II

LINGVISTICĂ ȘI STILISTICĂ

1. Pentru a ajunge la noțiunea de stil, așa cum este ea înțeleasă în paginile de față, se cuvine să reamintim pentru început un adevăr, chiar dacă a devenit de mai multă vreme loc comun, și anume că, indiferent din ce unghi am privi lucrurile, rațiunea de a fi a limbajului este de a ne face înțeleși de către alții[1]. Limba, organizată într-un sistem, devine un instrument cu caracter instituțional prin care se exercită facultatea de comunicare interumană. De această funcție generală de comunicare, determinată social,

[1] Într-o formulare aproape identică, ideea a fost exprimată, între alții, de M. Bréal: „Le but en matière de langage c'est d'être compris", **Essais de sémantique, science de signification,** Paris, 1887, pe care îl citează Petre V. Haneș în **Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea,** ed. a 2-a, 1927, p. 142.

aptă să transmită și să primească informații verbalizate, grație sistemului de semne care-i asigură coeziunea și dinamica, se ocupă lingvistica sau teoria limbii. Forma cea mai veche, mai rezistentă și mai familiară nouă prin care luăm cunoștință de existența sistemului limbii este gramatica. Începînd cu primele noțiuni gramaticale învățate în școală, aceasta e imaginea, sistematică și schematică, alcătuită dintr-o sumă de paradigme și de reguli, cu care elevul face cunoștință mai întîi, imagine identificată de el cu „limba maternă" și păstrată cu acest chip, uscat și uniform, poate pînă la sfîrșitul vieții. Între „limba" transcrisă în paragrafele gramaticii și cea actualizată prin „vorbirea" cunoscută și folosită de el acasă, deosebirea este de la un model abstract și general la o realitate concretă și particulară, de la un desen schițat pe pînză, la un colț din natură străbătut cu piciorul.

Această limbă codificată de gramatică și înregistrată ca lexic în dicționare este însă numai un complex de virtualități de care vorbitorul se poate folosi, deși nu o face totdeauna, întrucît nu se află în situația de a pune de fiecare dată în acțiune toate mijloacele ei. Faptul acesta nu-l împiedică totuși să comunice cu cei din jur, să-i înțeleagă, chiar dacă nu a recurs niciodată la cuvintele auzite de la interlocutor. Problema ține de psihologia comunicării, despre care un cunoscut cercetător scria: „Este sigur că noi înțelegem pe mulți vorbitori fără să putem folosi cuvintele de care se slujesc ei, deoarece posedăm un vocabular

de comprehensiune mai întins decît acela de care ne folosim pentru a vorbi sau a scrie“[2].

Dar, pentru a deveni comunicare umană, limba trebuie să ia forma unor realizări concrete, adică să se exprime prin acte de vorbire individuală din partea celor care o întrebuinţează. Vorbirea ca fenomen de manifestare verbală se exercită în virtutea acţiunii sistemului care o comandă (s-ar putea spune tot atît de bine datorită **existenţei** sistemului), aşadar graţie unui mecanism însuşit din copilărie de vorbitori, completat însă mereu şi perfecţionat de-a lungul vieţii şi experienţei omeneşti. Or, felul de a te folosi de posibilităţile şi mijloacele limbii nu rămîne străin de împrejurările, diferite între ele, în care se găsesc oamenii, de raporturile dintre ei, de preocupările zilnice şi de orizontul lor de cultură, de temperamente, de opţiunile, de dispoziţia lor psihică etc. Fiecare dintre aceşti factori poate determina o anumită atitudine sau reacţie faţă de obiectul comunicării, influenţînd alegerea materialului lingvistic, a formelor de expresie, a ritmului frazei, fie că e vorba de cuvinte, de construcţii sau de tonul comunicării, pe care vorbitorul le utilizează colorîndu-le deseori într-un mod propriu.

Spuneam mai înainte că atunci cînd ne referim la limbă ca sistem şi funcţie de comunicare verbală ne găsim pe terenul lingvisticii; cînd ţinem seama de modalităţile de întrebuinţare a limbii

---

[2] George A. Miller, **Langage et communication,** traduit de l'anglais par Colette Thomas, Paris, P.U.F., 1956, p. 167.

ca „vorbire“ de către o colectivitate etnică, un grup social ori profesional structurat omogen, de către un vorbitor într-o situaţie dată sau de un autor într-un text scris sîntem pe terenul stilisticii. Limba şi vorbirea — distincţie esenţială făcută de F. de Saussure (fr. **langue** şi **parole**) — sînt două feţe complementare şi inseparabile ale aceleiaşi realităţi verbale exprimînd gîndirea şi simţirea omenească, fără de care nu ar fi posibilă cunoaşterea şi convieţuirea umană şi nici înţelegerea sau ceea ce ar trebui să rezulte din înţelesul cuvintelor.

Faptele de stil, s-o spunem din nou, ne apar ca **fapte de vorbire,** adică de expresie individuală a enunţurilor, ele fiind însă condiţionate de existenţa limbii ca sistem; vorbirea nu poate fi concepută altfel decît ca **emanaţie,** ca **proiecţie** a sistemului, ca variantă actualizată pe lîngă o constantă faţă de care ea, vorbirea, îşi asumă dreptul de a se bucura de o relativă independenţă, nesupusă constrîngerii jocului contrastului şi opoziţiilor caracteristice limbii: „Limba este în adevăr un sistem virtual care nu există decît «in absentia», în timp ce vorbirea sau „discursul“ este, dimpotrivă, un ansamblu actual existînd «in praesentia». Şi în continuare, autorul pe care-l citărm mai jos face următoarea precizare ce trebuie reţinută: „Or, solidaritatea opoziţiilor nu joacă rol decît la nivelul limbii“[3]. Iată de ce, în loc să transferăm

---

[3] Jean Cohen, **Le haut langage. Théorie de la poéticité.** Paris, P.U.F., 1979, p. 46—47.

pur și simplu conceptul de stil de pe terenul prea ierarhizat și închis al limbii pe acela prea difuz și proteic al vorbirii mai potrivit este să-l considerăm ca produs al unui raport rezultat, la rîndul lui, dintr-o contradicție între constrîngere sau convenție (socială) și libertate sau nonconvenție (individuală). Stilistica, înțeleasă ca disciplină lingvistică, are în vedere acest raport dintre general și particular pe care se întemeiază existența și perceperea realizărilor ei expresive în planul vorbirii. G. Devoto a definit, credem, perfect această idee cu referire la stil, susținînd că stilul este un raport „tra l'individuo creatore e la società in cui parla." Și mai departe: „Stilo e quanto rimane d'individuale nelle realizzazioni linguistiche."[4]

Fără a se confunda cu ansamblul sistemului (în afara căruia nu sînt posibile funcționarea și stabilitatea limbii), stilul îl presupune, dar se ridică deasupra lui, extinzîndu-i și depășindu-i limitele. Avem a face în stil cu negarea negației, prin care cunoașterea se detaliază, iar informația se îmbogățește, întrucît acoperă o suprafață a realității, vie și proteică, mobilă și multiformă, nedezvăluită mai înainte prin simplul apel la sistemul rigid al normei. Din acest punct de vedere, stilul poate fi caracterizat ca o **variantă, variabilă** sau **derivat** al unei scheme, dacă admitem că o limbă naturală conține în mod necesar o schemă care

---

[4] G. Devoto, **Nuovi studi di stilistica**, II, Firenze, 1962, p. 15.

redă în formă abstractă raporturile dintre toate elementele ei constitutive.[5]

2. Consideraţiile de pînă aci sînt menite să justifice posibilitatea unei fundamentări ştiinţifice a cercetării stilistice avînd ca obiect fenomene individuale, cum sînt cele aparţinînd vorbirii. Obiecţia cu care poate fi întîmpinat din capul locului un astfel de punct de vedere este următoarea: ştiinţa nu poate opera pe terenul unor asemenea fapte decît renunţînd de bună voie la pretenţia de obiectivitate şi la puterea de generalizare a rezultatelor obţinute. Dacă acceptăm însă definiţia — foarte cuprinzătoare, în plan teoretic — a stilului ca formă a unui raport, care-i legitimează originea şi funcţiunea, dat fiind că individualul este un produs rezultat din confruntarea cu generalul, negat şi depăşit, atunci lucrurile pot fi scoase din conul de umbră al suspiciunii că o discuţie obiectivă despre o astfel de realitate „subiectivă“ nu ar fi cu putinţă. Este momentul să recurgem la cîteva exemple pentru a ilustra aceste afirmaţii. Să ne imaginăm mai multe contexte (situaţii) care ne impun să folosim următoarele cuvinte şi expresii „sinonimice“:

a plînge, a se smiorcăi, a se sclifosi, a lăcrima, a vărsa lacrimi;

a se uita (a privi), a se holba, a se chiorî, a contempla;

a vorbi, a sporovăi, a îndruga, a rosti, a cuvînta;

---

[5] Ion Coteanu, **Stilistica funcţională a limbii române**, Editura Academiei, 1973, p. 31.

a se urca (a se sui), a se cocoța, a se înălța etc. Este evident că primul termen al seriei, (inclusiv cel din paranteză) este strict denotativ, adică noţional şi neutru aşa-zicînd din punctul de vedere al sensului; ceilalți desemnează același lucru, dar cu „o marcă“ în plus, numită şi conotaţie, care reflectă „poziţia“ vorbitorului (autorului) față de obiectul sau acțiunea incriminată, așadar atitudinea sa, care poate fi, după caz, depreciativă, defavorabilă sau, dimpotrivă, să sugereze aprecierea, simpatia sau admirația. Cu alte cuvinte, primul termen al seriei este la locul lui într-o secvență „normală“, cînd dorim să relatăm un fapt obişnuit, „indiferent“, care nu stîrnește o reacție de nici un fel în sensibilitatea noastră. Vom spune despre cineva care a fost impresionat, să zicem, de piesa **Romeo și Julieta** că **a plîns** în timpul spectacolului. Sinonimele din seria amintită nu sînt substituibile, căci nu putem să ne adresăm vecinului sau vecinei din stal cu celelalte sinonime decît dacă avem motive subiective s-o facem. Pentru a găsi locul potrivit unui astfel de sinonim trebuie să ne imaginăm o altă situație, cînd un copil, de exemplu, plînge fără motiv și fără prea multă convingere . . . **A vărsa lacrimi,** în schimb, ar fi o locuțiune ușor prețioasă în limbajul cotidian, evocînd dorința vorbitorului de a atrage luarea-aminte asupra felului său distins de a se exprima; formula nu bate însă la ochi în limba unui scriitor, mai cu seamă în poezie, căci limba artistică se naște dintr-o **reacție** față de exprimarea comună.[6]

---

[6] Ideea a fost argumentată mai demult și pe larg de Charles Bally în **Traité de stylistique française** (1903). Cf. și

Un lucru poate fi nu numai **privit,** ci și **contemplat** (cu interes și atenție, de exemplu o pictură); **a se holba** sau **a se zgîi** (la ceva) sînt verbe care numesc același act, dar dintr-un unghi defavorabil care poate fi — și deseori este — un mod subiectiv de apreciere, în cazul de față de depreciere a aceluia care relatează faptul, și nu a aceluia care le relatează. **A rosti** sau **a cuvînta,** în schimb, țin de registrul exprimării solemne, literare. Simplificînd puțin lucrurile, vom spune că primele exemple din capul seriilor aparțin limbii, sînt fapte generale și intră în sfera de cercetare a unui stil al exprimării culte, literare, întemeiate pe respectarea normei convenționale și a uzului social diferențiat după relațiile dintre vorbitori; celelalte aparțin stilului vorbirii cotidiene, spontane, colorate afectiv; ultimele apar în situații particulare, sînt expresii ale unei anumite atitudini premeditate din partea locutorului (autorului) și țin de stilul cultivat, elevat.

Deosebirea dintre aceste din urmă două compartimente ale cercetării se desprinde, credem, și mai limpede din următorul exemplu spicuit din **Amintiri din copilărie** de Ion Creangă, unde povestitorul povestește la un moment dat, prin gura părintelui Duhu, ce s-a întîmplat în sat într-o împrejurare care a avut drept consecință că „nici chioară de babă un mai dă pe la biserică". Subiectul „gramatical" din propoziția astfel construită nu este echivalent cu „nici o babă lipsită

J. Vendryes, **Le langage,** p. 323, afirmație citată mai înainte și completată astfel de lingvistul francez: [l'écriture artiste] „est un argot, l'argot littéraire ...".

de vedere“ (nu venea la biserică) și nici măcar cu „nici o femeie bătrînă“, ci . . . cu pronumele nehotărît **nimeni.** O idee generală din planul limbii trece într-o formă de exprimare plastică, la Creangă cu detalii concrete care nu trebuie luate în seamă în sine, ci acceptate numai ca un fel de decor convențional pe care îl îmbracă o formă de comunicare nu strict noțională, ci reprezentabilă pentru a întări pe această cale ideea de negație în care este implicată și o evidentă expresie a atitudinii „categorice“ din partea autorului.

3. Să precizăm că acest teritoriu al faptelor de limbă (avem în vedere, pentru moment, varianta vorbită a limbii, nu cea poetică), motivate afectiv și avînd valoare expresivă a fost considerat ca făcând parte — numai acesta — din domeniul stilisticii lingvistice.[7] Termenul de „stilistică“ nu este sau nu s-a dovedit a fi bine ales de către Bally, deși metoda sa de analiză a limbii, — ca ansamblu de mijloace expresive, fundamentat afectiv, din planul vorbirii vii și deci generale — reprezintă, indiscutabil, un model de cercetare metodică, riguroasă, căreia nu i se pot aduce prea multe obiecții, exceptînd distincția tranșantă pe care o face el între „stil“ (artistic) și fapte de stil (lingvistice).

---

[7] Reprezentantul strălucit al acestei concepții este Ch. Bally, în special în lucrarea citată mai sus, precum și în **Le langage et la vie** (Genève—Heidelberg, 1913; ed. a 2-a, Paris, 1926). La noi acest punct de vedere a fost împărtășit de Iorgu Iordan, în **Stilistica limbii române,** București, 1944 (ed. definitivă 1975), unde sînt înregistrate și comentate pe larg un număr foarte bogat de fapte din limba română „vie“.

Stilistica și-a extins domeniul dincolo de cel fixat de Ch. Bally, întrucît ea nu poate fi izolată de conceptul de stil, cum susține lingvistul genevez. Or, prin stil s-a înțeles de mai multă vreme arta cuvîntului sau, în alți termeni, modalitatea specifică scriitorului de folosire a limbii într-o operă literară. „Limba întrebuințată ca artă se numește stil", scrie Leo Spitzer[8], întemeietorul și reprezentantul de frunte al stilisticii literare, cum a fost numită această direcție a cercetării filologice. **Acest aspect al domeniului stilisticii — pe care îl putem numi stilistica textului literar** (noi vom prefera să-l numim **stilistica operei literare**), — ca parte integrantă a studiului limbajului poetic (v. infra) ne va interesa în paginile de față.

Deocamdată să ne întrebăm cum se detașează **stilul,** întrebuințat ca artă, de **limbă** și cum trebuie identificate și caracterizate procedeele stilistice cu valoare estetică, dintr-un text poetic. De pildă, una dintre poeziile lui Eminescu începe cu versul „Apari să dai lumină arcatelor ferești...". De remarcat că fraza se supune aici încorsetării unui ritm sever și complex alcătuit dintr-o combinație de iambi care încadrează un amfibrah și un peon:

a pári / să dái / lu mí nă // ar cá te lor / fe résti
∪ — — ∪ — — ∪ — ∪ ∪ — ∪ ∪ ∪ — —

Structura ritmică a secvenței învederează faptul că accentele principale cad pe vocalele **i** din **lumină**

---

[8] „Sprache als Kunst verwendet heisst Stil" (**Stilstudien**, II, p. 3—4).

și pe **a** din **arcate,** aflate în contrast, ceea ce conferă relief melodic versului, punînd pe primul plan imaginea luminoasă a ființei iubite, răsărită în chenarul arcuit — și parcă umbrit — al ferestrei. Nouă față de limbajul curent mai este forma adjectivului **arcat,** în comparație cu **arcuit,** alături de locuțiunea mai analitică **a da lumină** pentru „a lumina"; tot astfel e situarea la început de vers a verbului la pers. a II-a, neînsoțit de pronume, care creează sugestia mișcării bruște; nouă este inversiunea termenilor din îmbinarea **arcatelor ferești,** ca și semnificația metaforică atribuită gestului apariției iubitei de a răspîndi lumină peste lucruri. Cititorul trece cu vederea peste amănuntul că poetul se abate de la normă, scriind **ferești,** pentru a rima cu **povești** din versul următor, căci esențialul este aici întreaga organizare **altfel** a limbii, impusă de funcția nouă, motivată stilistic, asumată de mijloacele de exprimare selectate de poet în acest scop.

Să adăugăm că nu numai limbajul poetic al creației literare culte se caracterizează prin aceste „abateri", care sînt în realitate constrîngeri interne, determinate de rosturile unei alte finalități a limbii. Limbajul popular cunoaște și el o variantă artistică, nedeosebită în esență prin nimic de funcția limbajului poetic al literaturii culte[9]. Notăm un fragment ales la întîmplare, fără să insistăm asupra mijloacelor prozodice, sintactice și figurate care conferă farmec stilistic versurilor: „Geme

---

[9] Despre particularitățile acestui limbaj, vezi I. Coteanu, **Stilistica funcțională,** I, p. 91—187.

codrul geme, / Geme că i-i greu, / Că-l plouă mereu, / Că-l plouă de-l varsă, / Codrului nu-i pasă, / Că-i cu frunza deasă, / Sus, frunza rătundă, / Jos umbra măruntă".[10]

Sîntem și aici pe terenul stilisticii literare, dar într-un compartiment oarecum aparte, dată fiind natura deosebirilor dintre mijloacele de expresie folosite în cele două sectoare ale disciplinei noastre: în limbajul poetic popular, posibilitatea reducerii formelor de expresie la cîteva modele întîmpină mai puține obstacole.

În esență, dacă în limba de fiecare zi, adică în exprimarea spontană, faptul stilistic începe acolo unde în loc de a **vorbi** cineva spune a **sporovăi, a îndruga** (sau în limba cultă cînd spune a **rosti,** a **cuvînta**) în limbajul poetic el începe acolo unde poetul spune **a da lumină** în loc de **a lumina, arcat** în loc de **arcuit** și codrul **geme** în loc de codrul **vîjîie** bătut de vînt. Avem a face, în ultimele exemple care ne interesează, cu o violare a codului, cum se spune, cu „o deviere", care se constituie însă într-o figură sau într-un șir de figuri, nu numai în sensul tradițional de „ornamente", ci și ca mijloace proprii ale artei literare, adecvate funcției de informare stilistică și de cunoaștere artistică.

În sfîrșit, într-o altă ordine de idei, dacă cineva ne-ar întreba ce înseamnă cuvîntul **plan,** ar fi destul de greu să răspundem, de vreme ce nu

---

[10] Citatul la Mihai Costăchescu, **Folclor din Moldova. Texte alese din colecții inedite,** 1, **Cîntece populare romînești,** ediție îngrijită și studiu introductiv de G. Ivănescu și V. Șerban, E.P.L., 1969, p. 66.

știm din ce context face parte cuvîntul. Numai dacă aflăm că este vorba despre planul în legătură cu vacanța noastră înțelegem că **plan** înseamnă „proiect"; dacă substantivul apare în sintagma **planul locuinței** el este echivalent cu „schiță"; **planul înclinat** însă e un termen din fizică (mecanică) și se referă la o anumită poziție a unui corp care influențează viteza și accelerația altuia, aflat pe suprafața lui; dacă ni se vorbește de **planul al doilea,** ne dăm seama că vorbitorul se gîndește la ceva ce ține de ordinea în spațiu a obiectelor dintr-o compoziție picturală, plastică sau scenică etc.

După cum se vede, există o vădită diferențiere semantică a aceluiași cuvînt, după cum el apare într-un limbaj sau altul, adică într-un sector de activitate profesională (tehnic, științific, administrativ, politic etc.). Cuvîntul dobîndește accepții particulare în funcție de contextul socio-profesional căruia îi aparține și în care este folosit. Diferențierea poate afecta nu numai semnificatul, ci și semnificantul, așadar semnul propriu-zis. Conducătorul unui poștalion de pe vremuri se numea **surugiu,** al unei trăsuri boierești **vizitiu,** al unei trăsuri de piață **birjar,** al unei căruțe de transport **harabagiu, căruțaș** sau **cărăuș.** Lexicul ne apare aici oarecum sistematizat (derivarea, în ultimele exemple, de pildă, se face cu sufixe diferite: **-giu, -ar, -aș,** dar avînd aceeași valoare semantică, întrucît toate indică ocupația); sistematizarea nu exclude însă specializarea fiecăruia dintre așa-numitele sinonime. Să se compare și „sinonimele" **mecanic** (de locomotivă) pentru condu-

cătorul unui mijloc de transport feroviar, cu **vatman,** conducătorul tramvaiului, și cu **șofer,** conducătorul unui autovehicol etc. Diferențierea în planul realității extraverbale aduce cu sine și o diferențiere lexicală, terminologică. Deoarece variațiile lingvistice sînt determinate de funcția limbii de a indica apartenența locutorului la o categorie socio-profesională sau alta, această direcție a stilisticii a fost numită **stilistică funcțională.** În sfera ei, foarte cuprinzătoare, s-ar putea include, de fapt, și celelalte două ramificații ale disciplinei noastre pomenite pînă aici, deoarece fiecare în parte se caracterizează printr-o anumită funcție care îi impune și îi definește specificul. Am avea atunci, cum se susține tot mai mult în ultimul timp, un domeniu foarte vast (și destul de neomogen) al stilisticii cuprinzînd următoarele zone și putînd fi numite potrivit acestor zone:

1) stilistica variantei vorbite (spontane, naturale) a limbii, caracterizată prin funcția ei expresivă, motivată afectiv;

2) stilistica variantei artistice a limbii sau, cu o terminologie ce ni se pare mai adecvată, stilistica operei literare, motivată estetic, corespunzînd unei funcții pe care am numit-o **funcție stilistică** generatoare de efecte estetice;

3) stilistica limbajelor socio-profesionale (științific-tehnic, oficial-administrativ, publicistic), a căror funcție de diferențiere, mai ales lexicală și sintactică, este dependentă de scopul, teoretic sau practic, implicat în mesaj.[11]

---

[11] Despre criteriile de determinare a stilului, precum și despre stilistica funcțională, a se vedea capitolele respective la

Acest domeniu astfel definit ne trimite la conceptul fundamental cu care operează stilistica, și anume **stilul.** Care va fi atunci definiția conceptului în discuție, ținînd seama de raza sa de acțiune extinsă peste zone eterogene, guvernate de funcții ale limbii diferite, de la un teritoriu la altul? Răspunsul, care necesită mai întîi cîteva precizări cu caracter general, vom încerca să-l dăm în capitolul următor, apropiindu-ne de punctele de vedere mai noi ale cercetării stilistice.

Gh. Bulgăr, **Studii de stilistică...,** p. 170—180. O prezentare detaliată a teoriilor și a metodologiei cercetării stilistice, cu numeroase referințe bibliografice, la Paula Diaconescu, **Elemente de istorie a limbii române literare moderne. Partea a II-a. Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea** (capitolul **Abordarea lingvistică și stilistică a stilului unui scriitor**), Universitatea din București, 1975, p. 3—11.

III

STILUL CA MODALITATE SPECIFICĂ A COMUNICĂRII POETICE

1. Discuția de pînă acum a avut în vedere noțiunea de stil într-un sens foarte general, anume în raport cu limba, precum și definirea domeniului stilisticii ca disciplină filologică îndatorată lingvisticii, dar avîndu-și obiectul ei propriu de investigație. Referirile au fost făcute însă mai cu seamă la sfera stilisticii decît la conținutul ei. Acest aspect din urmă ne va interesa în capitolul de față, fără pretenția de a face lumină definitivă și de a împăca lucrurile pe un teren controversat, căci nu acesta este scopul nostru. Nu înseamnă totuși că va trebui acceptată linia minimei rezistențe teoretice, prin evitarea riscurilor unor confruntări de opinii reclamate de apărarea sau combaterea uneia sau alteia dintre teorii.

A spune că stilul este un raport între individ și societate, după definiția lui G. Devoto, amintită mai înainte, înseamnă a afirma un adevăr necesar, dar nu suficient. Și aceasta, pentru că definiția ne obligă să ne întrebăm mai departe: în ce constă esența acestui raport și care sînt consecințele practice, operatorii, ce decurg de aici?

Stilul ar fi, după o concepție iarăși, foarte generală, o meditație asupra limbajului — a limbajului poetic în cazul nostru, privit ca raport între forma conținutului și forma expresiei, ceea ce ne trimite la dihotomia și metodologia glosematicii lui Hjelmslev, despre care a fost vorba la început. „A medita asupra limbajului poetic“ este o formulă care promite foarte mult și foarte puțin în același timp, căci orice știință este în fond o meditație asupra obiectului supus cercetării.[1] Lăsînd la o parte

---

[1] Se cuvine să fie amintită, în această ordine de idei, concepția lui A. Philippide, pentru care stilul, definit în termeni foarte generali, ar fi un tablou vast, un fel de enciclopedie cuprinzînd „de obicei, caracterele specifice activității intelectuale“, dar și celei „fizice“ ale unui popor, reflectate în limbă și descoperite prin compararea lor cu alte limbi (Alexandru Philippide, **[Principii de istoria limbii], Opere alese, Teoria limbii,** editate de G. Ivănescu și Carmen-Gabriela Pamfil, cu un studiu introductiv și comentarii de G. Ivănescu, Editura Academiei, 1984, p. 200—208). O astfel de concepție vizează țeluri greu de atins, cel puțin din partea unui singur cercetător. Numai o lucrare efectuată prin colaborarea largă și îndelungată a unui mare număr de cercetători din domenii diferite ar putea duce la îndeplinire o asemenea operă cu adevărat monumentală și de interes deosebit lingvistic, istoric, psihologic, estetic etc.

Mai apropiat de punctul de vedere actual este studiul lui Eduard Gruber, **Stil și gîndire,** prezentat mai întîi sub forma unei conferințe, în 1888, și publicat apoi cu același titlu și în același an la Iași, Editura Librăriei „Școalelor“, Frații Șaraga. Într-un **Postscriptum** (p. 175), autorul își propune să studieze „puterea poetică a limbii române“, pe care, după cîte știm, n-a mai tradus-o în faptă.

numeroasele definiţii ale stilului ca alegere, ca deviere[1a], precum şi altele care ne îndepărtează prea mult uneori de ţelul urmărit[2], să menţionăm o remarcă a lui Jean Cohen, formulată laconic, potrivit căreia „substanţa conţinutului este semnificaţia, forma conţinutului este stilul“[3]. Definiţia poeticianului francez poate fi acceptată, dar numai în parte, căci ea „convine“ întru totul şi limbii, întrucît şi aceasta presupune forma unui conţinut, deoarece nu există substanţă a comunicării independentă, situată în afara unei modalităţi de organizare, care este forma ei. Or, stilul nu este pură **formă a conţinutului,** el nu poate fi **numai atît,** ci şi — afirmam la început — **formă a expresiei.** Prin aceasta nu ne-am îndepărtat însă de definiţia sistemului limbii (în concepţia glosematicii lui Hjelmslev), ci dimpotrivă, am identificat două realităţi ce trebuiau, de fapt, separate. De aceea, va fi necesar să admitem, dat fiind caracterul individual şi diferenţiat al faptelor de stil în limbajul poetic, existenţa unui factor intern, psihologic, prezent, de altfel, şi în varianta vorbită a limbii, pe care îl numim **atitudine stilistică**[4]**.** Şi atunci, păstrînd ideea de raport între general şi particular şi pe aceea de formă, ambele indispensabile pentru înţelegerea conceptului în discuţie, vom spune că (avem în vedere domeniul stilisticii literare, ca studiu al operei privită sub as-

---

[1a] Pentru detalii în această privinţă, cf. Tudor Vianu, **Studii de stilistică,** Editura Didactică şi Pedagogică, p. 29—59.

[2] H. Morier **(Psychologie des styles)** găseşte peste 70 de definiţii ale acestei noţiuni!

[3] Jean Cohen, **Structure . . .,** p. 35.

[4] Pentru interpretarea acestui concept, vezi amplul studiu cu acelaşi titlu la Tudor Vianu, în **op. cit.,** p. 35—40.

pectul limbajului poetic) **stilul este organizare textuală rezultată din selecţia mijloacelor lingvistice aduse dintr-o stare semantică potenţială şi generală** (nivelul paradigmatic) **în stare de actualizare concretă şi individuală** (nivelul sintagmatic) şi devenită **formă a expresiei, solidară ca modalitate de existenţă şi manifestare cu forma conţinutului, conţinut exprimînd o atitudine implicată în mesaj**[5]. Această formă, ca factor comun pe lîngă expresie şi conţinut, purtînd marca originalităţii, se realizează prin colaborarea dintre semnificat şi semnificant, generînd efecte estetice pe care, din punctul de vedere al disciplinei noastre, le atribuim funcţiei stilistice a limbii, facultate aptă să sugereze sau să propună prin organizarea ei lingvistică o viziune artistică recunoscută de cititor drept proprie scriitorului. „Căci opera literară, scrie Iorgu Iordan, urmăreşte nu numai descărcarea sufletului copleşit de emoţie, ci şi anumite efecte estetice, a căror realizare se obţine, între altele, cu ajutorul stilului[6].“

2. Din această definiţie rezultă că accentul în cercetarea stilistică, aşa cum e concepută aici, va cădea pe mesaj, în ipostaza lui de text aparţinînd unui autor. Ne întoarcem în felul acesta la vechea şi foarte des citata definiţie a lui Buffon: „Stilul

---

[5] Simţul comun este şi va fi, probabil, încă multă vreme tributar ideii, datorită unei tradiţii îndelungate, că avem a face în limbă, ca şi în alte sectoare ale activităţii umane, cu elemente distincte, numite **fond** şi **formă,** deşi nici vorbitorul obişnuit şi nici artistul literar nu se află în dilemă cînd este vorba de a conjuga cele două noţiuni. Dificultatea începe acolo unde adjuncţiunea întîmpină rezistenţă din cauza incapacităţii de a le putea gîndi, la un moment dat, împreună, pentru a le face să răspundă unei funcţii noi.

[6] Iorgu Iordan, **Stilistica limbii române,** ed. 1975, p. 11—12.

este omul însuși“, cu precizarea pe care o datorăm unui filozof: „Stilul este, într-adevăr, omul însuși. Însă nu omul căruia i se adresează mesajul, după cum pretind structuraliștii, ci omul care adresează mesajul“[7].

De fapt, structuraliștii se simt stînjeniți de prezența omului în mesaj, motiv pentru care preferă să-l pună în paranteză, adică să-l ignore. Căci singura realitate recunoscută de ei este rețeaua de relații, opoziții și diferențe de unde iau naștere o structură și o autonomie a textului care s-au creat și funcționează oarecum de la sine, fără să fi fost nevoie de primul impuls care să declanșeze mecanismul. Punctul de vedere care postulează prioritatea receptorului, este susținut de alți cercetători actuali, între aceștia și de Riffaterre. Pentru lingvistul american, stilul constă dintr-o serie de opoziții ai căror poli ar fi contextul și un element contrastant, cu slabă previzibilitate de apariție în text[8]. Stilistica ar fi, deci, în concepția lui Riffaterre, „partea lingvisticii care studiază perceperea mesajului“[9].

---

[7] Henri Wald, **Limbaj și cultură,** în „Viața românească“, 1972, nr. 4, p. 125.

Privind lucrurile din această perspectivă, care ne interesează în primul rînd, să spunem de pe acum că opera literară **se naște,** nu **se face.** Ceea ce e totuși **facere** în ea; trebuie să adăugăm imediat, nu este un element accesoriu și aleatoriu al operei ca text, ci un coeficient imanent și inerent ei: este efectul concomitent, procesual, ca fenomen de creștere, de continuă apropiere și de identificare cu esența, cu semnificația inițială, primordială gîndită de autor, inculcată în text, devenită și definind astfel condiția de existență a operei, relevabilă prin stilul autorului.

[8] M. Riffaterre, în **Essais . . .,** p. 137.

[9] Idem, în **Probleme de stilistică.** Culegere de articole, Editura Științifică, 1964, p. 78.

Deoarece mijloacele lingvistice ale expresiei poetice intră și în atribuțiile poeticii, care studiază trăsăturile generale ale creației literare ca structură artistică, raporturile dintre lingvistică și poetică au intrat în ultimele decenii în sfera de preocupări a cercetătorilor.[10] O lucrare de sinteză în acest sens o datorăm unui cercetător german.[11] În capitolul intitulat **Linguistik umfasst Poetik?** (p. 27—29), autorul consideră drept poziție radicală („die wir nicht ohne weiteres akzeptieren können") concepția bazată pe raționamentul următor: „Die Linguistik hat als Forschungsobjekt die Sprache. Poesie ist Sprache. «Darum liegt Dichtung innerhalb des eigentlichen Gebietes der Linguistik» (Saporta, **Die Bedeutung der Linguistik beim Studium der Literatur,** 1960, p. 328").[12]

În legătură cu întrebarea: **Poetik umfasst Linguistik?,** R. Kloepfer citează pe Eugen Coseriu care susține această opinie „sehr differenziert und scharf", astfel: „Somit erscheint die dichterische Sprache nicht als Sprachgebrauch unter anderen, sondern als Sprache schlechthin als Verwirklichung aller sprachligen Möglichkeiten" (**Thesen zum Thema** „Sprache und Dichtung", în „Stempel", 1971, p. 184)[13]. Adică: „Prin urmare, limba poetică apare nu ca o întrebuințare, între altele, a limbii, ci pur și simplu ca limbă, ca realizare a tuturor posibilităților lingvistice".

---

[10] Vezi, de exemplu, **Linguistique et poétique** par Daniel Delas et Jacques Filliolet, Paris, Larousse, 1973.

[11] Rolf Kloepfer, **Poetik und Linguistik,** Wilhelm Fink Verlag, München, 1975.

[12] **Op. cit.,** p. 27.

[13] **Op. cit.,** p. 29.

Este un punct de vedere la care probabil că cercetătorul literar și esteticianul se vor ralia, deși nu cu una cu două . . .

Să revenim însă la întrebarea: pînă unde pot fi extinse drepturile receptorului sau arhilectorului, după Riffaterre și după adepții teoriei lecturii, de „a citi" un text și de a-i descifra sensurile, autorizîndu-se de la principiul că orice operă literară, caracterizată prin ambiguitate, are prin definiție un potențial semantic deschis, fiind deci susceptibil să i se atribuie semnificații diferite, nu numai de la o epocă la alta, ci și, de la un cititor la altul.[14] Teoria operei deschise, de care am amintit în treacăt la început, se bucură de succes azi (Umberto Eco i-a consacrat o carte cu același titlu). Ea își găsește teren de analiză cu deosebire în poezia de un anume gen, cum este cea „supracerebrală", ermetică, a lui Mallarmé sau a lui Ion Barbu și a altor scriitori pentru care creația poetică se confundă, în chip voit, cu o experiență de limbaj. Poezia clasică, cea romantică (în parte și cea simbolistă) oferă mai puține prilejuri de a se vorbi despre ambiguitate ca stare funciară și condiție a poeticității. Aceasta nu înseamnă că versurile acestor poeți „sînt deschise" pe toate laturile semnificațiilor lor și pentru toată lumea. La Eminescu, la Blaga și cu atît mai mult la Arghezi în **Cuvinte potrivite,** mai ales, ca să nu mai

---

[14] „Valéry spunea că a citi înseamnă a trăi acolo unde ne duc cuvintele. Și unde duc cuvintele?", se întreabă unul dintre cei mai originali scriitori contemporani. „Spre lume, spre lumea mare, de care nu-ți dai seama decît izbindu-te, sufocîndu-te, pierzîndu-te, regăsindu-te, citind și recitindu-te" (Costache Olăreanu, **Cvintetul melancoliei,** Editura Cartea Românească, 1984, p. 130—131).

vorbim de poezia actuală, de pildă a lui Nichita Stănescu sau cea a lui Leonid Dimov, există strofe, dacă nu chiar poeme întregi, care stau sub semnul dificilului, al obscurului, de unde și unghiul foarte larg și lax al interpretării posibile. Să se vadă, de exemplu, ce sensuri, în aparență (poate și în realitate) foarte depărtate de text atribuie G. Călinescu poeziei **O, mamă,** în care el crede a fi descoperit un sentiment cu rădăcini adînci în ființa poetului[15]. Din poezia **Între două nopți** de Tudor Arghezi, care începe cu versurile: „Mi-am împlîntat lopata tăioasă în odaie. / Afară bătea vîntul / Afară era ploaie / Și mi-am săpat odaia departe sub pămînt. / Afară bătea ploaia. Afară era vînt . . .“ nici titlul ei și nici sensul substantivelor **lopată** și **odaie** sau al verbului **a săpa** nu ni se dezvăluie de la prima lectură și cu atît mai puțin de la un contact parțial cu textul. Este nevoie de reluarea lecturii și de integrarea versurilor în contextul simbolic, general, al poemului pentru a ne da seama că este vorba aici despre căutarea, izolată de lume, lucidă și îndîrjită, a certitudinii. Gestul rebel este însă înfruntat și umilit de rezistența și mutenia de care se lovesc întrebările rămase fără răspuns. Urmarea este frîngerea credinței poetului în posibilitatea de a-și găsi sprijin într-o certitudine nu revelată, ci smulsă prin actul insurgent al cunoașterii:

„Săpînd s-a rupt lopata. Cel ce-o știrbise, iată-l,
Cu moaștele-i de piatră, fusese însuși Tatăl.“

---

[15] G. Călinescu, **Opere,** 13, **Opera lui Mihai Eminescu (II),** Editura Minerva, 1970, p. 445—446.

Gradul de dificultate întîmpinată la lectură poate fi mai mare sau mai mic: el diminuează uneori pînă la transparență semantică, alteori coboară pînă la obscuritate și își găsește echivalentul în „necuvînt". Limpezimea expresiei nu implică însă ideea de facilitate poetică, după cum obscuritatea nu conferă prin ea însăși superioritate condiției estetice a poeziei. Există la orice scriitor o firească și explicabilă tentație spre originalitate, ceea ce înseamnă unicitate stilistică, grație căreia el trebuie să se înfățișeze pe sine cu necesitate într-o **altfel** de lumină, proprie lui, fără reflexe împrumutate de la alții. Există, scria Baudelaire, citat de Hugo Friedrich[16], o anumită glorie **de a nu fi înțeles.** Nimeni nu ar scrie poezie, afirmă același poet, dacă problema poeziei ar fi să te faci înțeles de alții . . . Este aceasta o cale străbătută de scriitorul pornit să-și satisfacă orgoliul de creator punînd cu premeditare o distanță mărită între opera lui și cititor. Care sînt consecințele acestui fapt vom vedea în altă parte a lucrării.

3. Am folosit în una dintre definițiile largi ale stilului date mai înainte termenul de **mesaj,** prin care se înțelege ceea ce se transmite de către locutor cu ajutorul limbii. Orice text, în definitiv, este formă organizată verbal a unui mesaj susceptibil să fie transmis și receptat de un interlocutor. O distincție trebuie făcută aici între două tipuri fundamentale de mesaj: mesajul științific și mesajul artistic. Discuția comportă, în mod obișnuit, luarea în considerare a mai multor puncte de vedere, pe care

---

[16] Hugo Friedrich, **Structura liricii moderne. De la mijlocul secolului al XIX-lea pînă la începutul secolului al XX-lea.** Traducere de Dieter Fuhrmann, E.P.L., 1969, p. 10.

le vom omite cu bună știință aici, limitîndu-ne la unul singur din care am dori să rezulte că deosebirea esențială între un mesaj științific și unul artistic este acela dintre model și realitatea pe care acesta o întruchipează, o reprezintă. Vom pleca pentru a ne explica de la următoarea precizare pe care o datorăm lui G. G. Granger: „Contrar operei științifice, care este și ea mesaj, și chiar în mod necesar mesaj lingvistic, opera de artă nu se prezintă ca model abstract al unei experiențe [. . .] Ea se înfățișează pe ea însăși **nu ca model, ci ca realitate**“ (s.n)[17].

De reținut din această frază ideea de **realitate** asociată organic cu opera literară ca mesaj, față de conceptul de model, așadar de abstracție, proprie mesajului științific. Cea dintîi este, după filozoful francez, legată direct de practică, cu alte cuvinte de o formă activă a existenței locutorului. „Le style caractérise un travail“, scrie el[18], munca fiind factorul generator de experiență, intra- și extralingvistică, efectiv trăită. Punerea în relație a unei cauze externe cu ideea de geneză și semnificație a stilului ca raport necesar între o formă lingvistică și un conținut exterior ei, rezumînd **o experiență** cristalizată verbal într-un text, reprezintă un punct de vedere asupra căruia se cuvine să ne oprim[19].

---

[17] G. G. Granger, **Essai d'une philosophie du style**, Paris, A. Colin, 1968, p. 209.

[18] **Op. cit.**, p. 202.

[19] Același autor citează (p. 193) din lucrarea lui W. Fucks, **On mattematical analysis of style**, această sugestivă caracterizare a celor trei stări sub care se prezintă mesajele lingvistice prin analogie cu stările fizice: Elementele lingvistice anterioare alcătuirii unui text ar fi „starea gazoasă“ de dezordine molecu-

Că realitatea extralingvistică nu poate fi pusă în paranteză, cum vom arăta pe larg mai departe, relațiile dintre limbă și contextul material, social, cultural și istoric, directe sau indirecte, fiind strînse, o demonstrează o sumă de fapte la care ne vom referi în continuare.

Onomastica ar putea furniza o parte din argumentele fie și de bun simț pentru o astfel de explicație. Părintele, de pildă, care dă copilului nume ca **Bujor, Brîndușa, Doina** etc. nu stabilește el oare o legătură, chiar dacă indirectă, între obiect și nume, de fapt între ceea ce îi evocă obiectul și numele dat copilului?[20] Nici un vorbitor nu s-ar socoti lezat, ci dimpotrivă, ar fi flatat dacă cineva l-ar compara cu un leu sau cu un șoim. Dar dacă i s-ar adresa calificative inspirate din lumea altor viețuitoare, din rîndul blîndelor rumegătoare domestice, simțul mîndriei lui s-ar socoti atins, deși un raport **real** nu există nici de data aceasta între termenii puși în relație. Poreclele și epitetele injurioase adresate uneori în momente de surescitare de către vorbitori între ei și reacția deseori violentă a celor vizați astfel, ce sînt ele oare altceva dacă nu modalități de receptare subiectivă a unor realități aflate dincolo de limbă, dar nu străine și indiferente față de comportamentul vorbitorului? Aceasta ne în-

---

lară; într-un text de proză ele se află în stare de „linearitate fluidă", iar într-un text poetic ele s-ar găsi în stare de „linearitate cristalină."

[20] Nu mai puțin instructivă este onomastica veche, izvorîtă din aceeași mentalitate. Cf. ebr. **Immanuel** însemnînd „Dumnezeu e cu noi"; gr. **Theodoros** „dăruit zeului", lat. **Rufus** „roșcat", germ. **Friedrich** „bogat în pace" etc., pentru care vezi Al. Graur, **Nume de persoane**, Editura Științifică, 1965.

dreptățește să afirmăm că sistemul și structura limbii, concepte indispensabile în cercetarea lingvistică, rămîn scheme vide de conținut cîtă vreme sînt gîndite în afara omului și a experienței lui în lume.

Postularea ideii de sistem ca realitate exterioară vorbitorului se lovește însă de numeroase rezerve. Una dintre acestea aparține unui filozof, din care citățm: „Dar acest ceva în afara omului (este vorba de rețeaua de opoziții, exterioară individului, în concepția structuralistă) este în același timp materie lucrată de om, purtînd amprenta omului. Nu vei găsi în natură asemenea opoziții ca acelea pe care le descrie lingvistul. Natura nu cunoaște decît independența forțelor [. . .] Fiecare element al sistemului trimite la un tot, dar acest tot e mort dacă cineva nu și-l însușește și nu-l face să funcționeze“[21].

Cel care animă sistemul, întrucît el este creatorul lui, e omul: sistemul — și prin el structura — există în măsura în care există omul care l-a creat și care-l perfecționează punîndu-l în armonie cu scopul ce justifică funcțiunea lui ca limbaj uman. Nimic din ce se petrece în lumea din jur ca experiență **esențial trăită** nu rămîne străin limbii. Sîntem legați prin mii de fire invizibile de tot ceea ce ne înconjoară și înscriem — popor sau individ — în limba pe care o vorbim experiențele noastre colective sau individuale, dîndu-le **nume** și făcînd să se nască și să roiască în jurul lucrurilor mereu alte gînduri, botezate cu alte cuvinte. Între experien-

---

[21] Jean Paul Sartre, **Structuralismul.** Interviu acordat lui Bernard Pingaud pentru numărul special al revistei „L'Arc“, reprodus în „Secolul 20“, 1967, nr. 5, citatul la p. 84.

țele tuturor și cele ale insului izolat nu există hotar de netrecut, ci o continuă pendulare, după cum generalul și particularul sînt noțiuni ce se cuprind unul în altul și se explică unul prin celălalt. În ce privește esența limbii, această dialectică dintre general și individual stă la baza contradicției specifice fenomenului limbaj. Ea explică și dificultățile întîmpinate în acțiunea de extragere a laturii teoretice, cu valoare generală, din analiza faptelor particulare.

Este o contradicție, așadar un impas teoretic din care stilistica interesată de studiul faptelor **individuale,** caută să iasă dezvăluind partea durabilă de **general** din expresia lor concretă, manifestată verbal.

IV

EXPRESIE, FORMĂ ȘI SENS ÎN LIMBAJUL POETIC; STIL ȘI SCRIITURĂ

1. Prin „expresie“ în textul literar înțelegem, împreună cu M. Dufrenne, un mod originar al semnificației care îi este totodată și condiție[1]. Noțiunea se referă, în linii mari, la semnificantul din concepția saussuriană, fiind mai aproape însă de ceea ce s-a numit structura de suprafață a unei comunicări. Termenul „expresie“ este folosit în această lucrare cu accepția de element complementar al relației cu semnificatul („structura de adîncime“), prin care se depășește unitatea semnului verbal, devenit în limbajul poetic semn stilistic. Spre deosebire însă

[1] Mikel Dufrenne, **Poeticul,** p. 49.

de semnul verbal (lingvistic), semnul stilistic (expresia) în limbajul poetic nu este, afirmam la început, arbitrar, ci motivat[2], fiind determinat de funcția stilistică a cuvîntului, adică de semnificația (mesajului), marcată conotativ la nivelul semnificantului (v. cap. I). Deosebirea între teoria saussuriană despre această relație și cea stilistică este subliniată cu insistență de Dámaso Alonso, care atrage atenția pe bună dreptate asupra bogăției funcționale, „semnificative" a semnificantului. Cuvintele reputatului lingvist spaniol se cuvin să fie citate: „Pentru maestrul de la Geneva, **semnificat** însemna «concept». «Semnificații» erau, prin urmare, simpli purtători sau transmițători de «concepte». E o idee pe cît de sterilă, pe-atît de săracă, de plată, despre realitatea lingvistică profundă, tridimensională". Și în continuare: „«Semnificanții» nu transmit «concepte», ci delicate complexe funcționale. Un «semnificant» (o imagine acustică) emană, în vorbitor, dintr-o încărcătură psihică de tip complex, alcătuită în general dintr-un concept (în unele cazuri din mai multe concepte; în anumite condiții, din niciunul), din impulsuri afective neașteptate, din sinestezii obscure și profunde (vizuale, tactile, auditive etc., etc.); în mod corespunzător, acest simplu «semnificant» mobilizează nenumărate filoane din psihicul complex structural al ascultătorului: prin intermediul lor, acesta percepe încărcătura conți-

---

[2] Ideea aceasta este susținută cu toată tăria, între alții, de Dámaso Aloso: „para nostros, en poesía hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado. Este es precisamente nuestra axioma inicial" (**Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,** ed. a 5-a, Madrid, 1966, p. 31—32. Cf. și versiunea românească, 1977, p. 20.)

nută în imaginea acustică. Semnificatul e tocmai această încărcătură complexă.“ Și în concluzie: „Cu nici un chip nu putem lua în considerare «semnificatul» într-o accepțiune pur conceptuală, ci numai fiind atenți la toate aceste filoane. Vom spune, așadar, că semnificatul e totdeauna complex și că înăuntrul lui se pot distinge o serie de «semnificați parțiali»“[3].

Ceea ce asigură limbajului poetic condiția de a se împotrivi arbitrariului este expresivitatea[4]. De aceea, lucru paradoxal, în aparență, el nu admite sinonimia (teză care a întîmpinat destule obiecții), spre deosebire de limbajul științific[5]. Astfel, în versul refren din **Balade des dames du temps de jadis** a lui Villon, „Mais où sont les neiges d'antan?“, substituirea adverbului **d'antan** printr-un „sinonim“ („de l'année passée, d'autrefois“) nu e cu putință fără sacrificarea unei părți a semnificației (cum sînt trăsăturile semantice + arhaic + poetic, — uzual, + armonios). Prin ele semnificantul **d' - a - n - t - a - n** ne apare ca purtător **încărcat** cu note ale semnificatului, nu ale **semnului** luat ca simplu „complex sonor“, note absente din sinonimele celelalte. Se obține astfel un conținut semantic „îmbogățit“ prin mijlocirea unei anumite calități a semnificantului, a cărui denumire mai potrivită în această ipostază semantico-stilistică este **expresie**, numită de alții și **stilem.** Așadar, semnificantul ca

---

[3] Dámaso Alonso, **op. cit.** (în trad. rom.), p. 12—13.
[4] M. Dufrenne, **op. cit.,** p. 37.
[5] În legătură cu această problemă discutată pe larg de Pius Servien, iar la noi de Solomon Marcus (**Poetica matematică,** Editura Academiei, 1970), a cf. pentru detalii lucrarea noastră, **Stil și expresivitate poetică,** în special p. 130—137.

expresie preia o parte din funcţia de comunicare a limbii, colaborînd cu semnificatul la realizarea funcţiei stilistice (poetice), care este o funcţie particulară de evocare şi de sugestie şi prin aceasta o funcţie de potenţare intuitiv-emoţională a cunoaşterii[6]. Rezultă de aici că poeticitatea este, la rîndul ei, o funcţie a semnificaţiei exprimată şi prin expresie, nu numai, cum ne asigură structuraliştii, ca însuşire a cuvîntului de a fi simţit ca realitate verbală opozabilă, iar poeticitatea ca non-proză. „Comme le mot, la chose poétique n'a pas de contraire"[7]. Căci, observă cu fineţe acelaşi poetician: „un lucru nu poate fi înainte de a înceta să fie altceva decît fusese înainte"[8].

2. Am adus de mai multe ori în discuţie pînă acum, deşi mai mult indirect, noţiunea de **sens,** fără de care cu greu se poate ajunge la înţelegerea corectă a stilului. Căci opera literară, în ipostaza ei de creaţie stilistică pe care o avem în vedere aici, nu poate fi imaginată în afara semanticii. „În lume totul e sens", afirmă Jean Cohen[9]. Cu atît mai mult se poate susţine că totul **devine** sens în creaţia poetică, graţie limbajului, care îşi asumă prerogative în plus, de a se constitui într-o configuraţie textuală proprie, într-o formă subordonată **ideii poetice** şi prin aceasta funcţiei stilistice, vizînd scopuri estetice. „Întreaga organizare lingvistică a literaturii

---

[6] Afirmaţia din urmă aminteşte de aserţiunea lui Greimas, care scrie că problema centrală a poeticii este micşorarea distanţei dintre semnificat şi semnificant (**Sémantique structurale,** Paris, Larousse, 1966, p. 122), — teză valabilă întru totul şi în stilistică.

[7] Jean Cohen, **Le haut langage,** p. 245.

[8] **Ibidem,** p. 283.

[9] **Ibidem,** p. 211.

are deci acest obiectiv primordial: de a închide, configura și transmite o semnificație care pune în subordine celelalte elemente ale operei. Or, această semnificație globală tinde să potențeze întreaga lucrare literară pe un plan supra-lingvistic."[10]

Să notăm în treacăt că funcția limbajului în genere, deci și a celui poetic, nu este determinată cauzal, ci teleologic. Ea se supune nu atît legii cauzalității, cît legilor finalității: modificările limbajului survenite în procesul de **adecvare** la obiect se explică prin tendințele de adaptare pentru exprimarea unui scop, care este interpretat uneori drept cauză naturală a schimbărilor. Legile naturii nu sînt însă identice cu legile limbii. Mărul a căzut din pom în capul lui Newton datorită legii gravitației, nu fiindcă Newton s-a așezat sub pom. (Mărul ar fi căzut și dacă nu se așeza astronomul . . .) Dar cînd în versul lui Eminescu și mai tîrziu la Arghezi **iată-l** este pus în legătură pentru a rima cu **tatăl,** această relație nu mai este cauzală, ci convențională, creată ad-hoc. Cuvîntul apare în această vecinătate ca procedeu stilistic pentru a răspunde unei intenții artistice, ca să nu zicem pentru a satisface **o lege estetică.** Asemănarea fonetică și ritmică nu este **cauza** pentru care cuvintele sînt puse în relație, ci condiția impusă anume pentru ca ele să îndeplinească rostul vizat de poet. (Pînă atunci cuvintele existau „în stare liberă", ignorîndu-se unul pe celălalt.)

Lumea nu poate fi imaginată ca existînd nici măcar într-o societate primitivă în afara unei ra-

---

[10] Adrian Marino, **Introducere în critica literară,** Editura Tineretului, 1968, p. 27.

țiuni existențiale intrinsece și, deci, exterioare individului.

„Lumea omenească (le monde humain) pare a se defini pentru noi ca o lume a semnificației. Lumea nu poate fi numită omenească decît în măsura în care semnifică ceva“.[11] Și în altă parte: „De dimineața și pînă seara, din copilărie și pînă la moarte, omul este literalmente asaltat de semnificațiile care-l solicită de peste tot, de mesajele care îl ating în fiecare clipă și sub toate formele“. Autorul găsește că, sub acest raport, „este naivă mișcarea literară care caută să fundeze o estetică a non-semnificației“.[12]

Este un punct de vedere la care ne simțim îndemnați să subscriem fără rezerve.

3. Să facem o precizare, în încheierea acestui capitol, cu privire la un nou concept care l-a pus oarecum în umbră pe acela de stil. Vom porni de la constatarea că, în ultima vreme, noțiunea discutată de noi pare a fi căzut în desuetudine, și aceasta în sfera de cercetare a criticii literare. Motivul, sau unul din motive, ar fi că stilul nu s-a putut elibera în întregime de vechile lui conotații transmise de preceptele retoricii clasice, pentru care el însemna „elaborare“ cu finalitate preponderent estetică, implicînd o diferențiere în planul expresiei poetice. Mai mult decît atît: grija prea stăruitoare pentru felul „cum se spune (scrie)“ a fost suspectată, pe drept sau pe nedrept, de a fi afectat expresia, situînd-o astfel nu prea departe de manieră; iar de

---

[11] A. J. Greimas, **Sémantique structurale**, p. 5.
[12] **Ibidem**, p. 8.

aici pînă la calofilie distanţa nu e mare. De aceea este explicabil interesul unanim cu care a fost întîmpinată, acum trei decenii, apariţia lucrării lui Roland Barthes, **Le degré zéro de l'écriture,** considerată un moment crucial în evoluţia gîndirii critice moderne.

În ce raport se află stilul faţă de scriitură? Stilul ţine, în concepţia lui R. Barthes, de „mitologia personală şi secretă a unui autor [. . .] unde are loc prima alăturare (couple) a cuvintelor şi a lucrurilor, unde se instalează, o dată pentru totdeauna, marile teme verbale ale existenţei sale“[13]. Şi pentru că „stilul angajează întreaga existenţă a scriitorului [. . .] vom prefera, scrie în altă parte R. Barthes, să-l numim de aici înainte scriitură“, căci „a scrie înseamnă a trăi . . .[14]“. Scriitura devine astfel, spre deosebire de stil (pentru Barthes: în opoziţie cu stilul), sub influenţa unei epoci, un semn declarat al angajării[15], şi prin aceasta „o morală a formei“, condiţionată de alegerea „ariei sociale în care scriitorul decide să situeze Natura limbajului său“[16].

Această funcţie cuprinzătoare şi „responsabilă“ a actului scrierii nu exclude, după opinia noastră, ideea de stil în accepţia pe care i-o dăm în paginile de faţă, de unde nu este însă abolită componenta ei estetică, dacă prin estetică înţelegem, plecînd de la etimologia termenului, un mod propriu de a simţi şi prin aceasta de a trăi şi „exprima“ existenţa, ca

---

[13] Roland Barthes, **op. cit.,** p. 19.

[14] Idem, **Flaubert şi fraza,** în româneşte de Alina Ledeanu, în „Secolul 20“, 1981, nr. 8—9—10, p. 109.

[15] **Le degré . . .,** p. 42.

[16] **Ibidem,** p. 15.

formă mărturisitoare a unui crez și a unei angajări înscrise în limbaj, cum pretinde R. Barthes.

Ne putem întreba — iar întrebarea cuprinde în ea și răspunsul — dacă în **Scrisorile** lui Eminescu, în teatrul lui Caragiale sau în proza lui Marin Preda ori în cea a lui Augustin Buzura (exemplele nu sînt și singurele), stilul, în sensul lui larg pe care credem că trebuie să-l atribuim acestui concept, nu se înrudește de aproape (nu aș îndrăzni să afirm că se confundă) cu scriitura, astfel încît a vorbi despre unul dintre concepte înseamnă a păși în mod fatal și pe terenul celuilalt.

Totuși, critica literară, care a adoptat de la Roland Barthes termenul, nu s-a folosit, după cît se pare, de fiecare dată și de accepția lui bogată în consecințe exegetice; ea continuă să-l utilizeze deseori în formulări de genul: scriitură energică, rapidă, plină de nerv etc., asimilîndu-l cu „modul de scriere", adică potrivit semnificației generale și tradiționale a termenului stil-mod de expunere.

Terminologia propusă de Roland Barthes exprimă, după opinia unui lingvist contemporan, „ultimul avatar al noțiunii de stil și limita unei evoluții care își are izvorul în faimosul aforism: stilul este omul".[17] Ar trebui, poate, să adăugăm: nu omul ca locutor abstract, ci scriitorul care-și asumă prin limbaj, convertit în scriitură, destinul unei epoci istorice și al unor determinări socio-culturale cu care se declară solidar și al căror semn îl poartă scrisul său.

Trebuie să recunoaștem că stilistica mai veche nu a fost preocupată în mod particular de această

[17] Pierre Guiraud, **La Stylistique**, Paris, P.U.F., 1963, p. 98.

dimensiune a limbajului, chiar dacă în cele mai de seamă realizări ale ei a admis-o implicit, dar pe care Roland Barthes a pus-o în evidență făcînd din scriitură un concept fundamental și original al cercetării în critica literară modernă.

În sfîrșit, o ultimă observație. Termenul **scriitură** nu ni se pare a fi potrivit în raport cu conceptul pe care îl desemnează.[18] Prin felul în care este format, el trimite la „ceea ce e scris", deci la produsul gîndirii poetice așternut în pagină. În acest caz nu se poate vorbi de scriitură decît cu privire la literatura „scrisă", nu și la producțiile inițial orale, cum sînt **Iliada** ori **Miorița.** Dar le-am face o nedreptate dacă le-am refuza acestora și altora de același gen ideea că reflectă spiritul istoric al unei epoci și că ar fi deci străine de o „morală a formei". Fiindcă e greu de admis că ele și-ar fi dobîndit amprenta scriiturii numai după ce au fost scrise, nu și înainte de a fi fost cunoscute sub această formă.

În afară de aceasta, teoria potrivit căreia în opera literară limba „se scrie pe sine" este pe cît de incitantă pe atît de fragilă și de vulnerabilă. Iată o admirabilă pagină în care un filozof definește raporturile dintre text, imaginat ca factor supraordonat față de autor de către unele direcții ale cercetării actuale:

„Într-adevăr, ce de cerneală a putut să curgă

---

[18] De altfel, **scriitură** nu este în românește o creație recentă, cum pare. Substantivul e folosit (cu sensul de „scriere") în secolul al XVII-lea de Nicolae Milescu, iar în secolul trecut de Al. Vlahuță (vezi TDRW, s.v.). O analiză excesiv de severă a noțiunii în discuție face Vasile Florescu: **Ce este scriitura?,** în „Luceafărul", nr. 38 (542), sept. 1972, p. 7. O discuție detaliată pe marginea aceluiași concept, la Livius Ciocârlie, **Avatarurile scriiturii,** în „Orizont", nr. 523, 524, 525 din 2, 9, 16 martie 1978,

în anii din urmă, în legătură cu faptul aceasta (simplu?) al lecturii! Au apărut texte în care textul a fost ridicat în slăvi, nu numai în raport cu cititorul (care urma să se uite complet pe sine în pragul textului pentru a fi apt de a-l înțelege — așa cum oglinda cea pasivă se lasă leneș pătrunsă de cel ce se mirează într-însa), ci și în raport cu propriu-i autor, retrogradat — în cîmpul conexiunilor cauzale și în ordinea demnității — la rangul modest de simplă cauză ocazională a unui Text (cu majusculă!) despre care, orice s-ar spune, nici n-am apuca măcar să vorbim de n-ar fi fost, în prealabil, puse în mișcare (acolo, la izvorul lui) însușirile și metehnele celui ce, de bine, de rău, l-a așternut pe hîrtie".[18a] În sfîrșit, se vorbește în ultima vreme despre „întoarcerea autorului"(v. cartea lui Eugen Simon cu acest titlu), revenit ca după o lungă absență dintr-un nemeritat surghiun. Căci opera literară este un produs individual (dacă nu vrem s-o numim creație), pentru motivul ce nu poate fi eludat că ea este, în ultimă instanță, lucrarea unui autor, care, scriind-o, se angajează prin mijlocirea limbajului într-un dialog cu epoca lui, cu lumea în care trăiește, cu sine însuși, luîndu-și asupra sa răspunderea prin chiar faptul că o scrie sub imperiul unui act de conștiință. Opera literară este, în esența ei, dialog. Or, dialogul implică participare, atitudine și angajare.

Care sînt condițiile în care el asigură gîndirii și prin aceasta comunicării individuale un sens apt să fie revendicat și dezvăluit de cercetarea stilistică?

[18a] Mihai Șora, **A fi, a face, a avea,** Editura Cartea Românească, 1985, p. 125—126.

V

O INCURSIUNE ÎN STILISTICA DIALOGULUI

In vremuri primejdioase ești descoperit mai repede dacă te interiorizezi.

Stanislaw Jerzy Lec

1. A devenit un loc comun și de multă vreme afirmația că limbajul a fost creat din necesitatea omului de a comunica și de a se comunica în raport cu alții. A comunica — prin grai sau prin scris — înseamnă a te adresa altcuiva din nevoie, directă sau indirectă, liberă sau impusă, de a stabili, prin medierea semnelor verbale, contact uman cu el, în a cărui conștiință cuvintele tale doresc să pătrundă și să aibă ecou. Precizarea din urmă nu e de prisos, întrucît ea se referă la un atribut fundamental al comunicării, ținînd de sfera socială a limbajului, iar prin aceasta și de domeniul psihologiei. „A vorbi nu înseamnă nimic fără dorința de a fi ascultat“, scrie

un eseist contemporan[1]. Altminteri, vorbirea se retrage în solilocviu, în meditație interiorizată. Cuvintele, reduse la substanța lor ideală, abstractă, prin despovărare de elementul fonic, verbal, se cufundă în fluxul nedifirențiat al gîndirii și coboară în zonele adînci ale vieții sufletești fără intenția sau fără putința de a se lăsa desprinse din regiunile zăvorîte spre în afară ale conștiinței.

Între monologul interior și monologul verbalizat deosebirea este nu de esență, ci de grad și formă de manifestare. Și unul și celălalt cresc îngrădite de sentimentul singurătății, sub scutul și în imperiul căruia se nasc și mor. Hamlet monologhează în ceasurile de cumpănă ale hotărîrilor și nehotărîrilor sale; Ilie Moromete vorbește singur, fiindcă nu găsește pe nimeni vrednic să-i asculte gîndurile.

Cu toată diferența, pe alt plan, dintre sensul meditației convertite în monolog de către cele două personaje, o trăsătură îi apropie și anume nu atît absența interlocutorului, cît interdicția acestuia de a lua parte la ceea ce alcătuiește obiectul fără martori sau confidenți ai reflecțiilor lor închise în limbajul interior. Monologul ca solilocviu, exteriorizat sau nu, este fructul refuzului, dacă nu și al incapacității de a fi cu alții; sau al nevoii, inocente sau orgolioase, de a fi uneori singuri cu noi înșine. Prin aceasta limbajul nu se sustrage de la caracterul său dialogic, adică de la relația de comunicare între parteneri, cu mențiunea că cei doi factori fuzionează acum, întîlnindu-se ca subiect și obiect în persoana aceluiași locutor.

---

[1] Octavian Paler, **Polemici cordiale,** București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 14.

2. Potrivit concepției clasice, care străbate studiul limbii de la Platon pînă în secolul nostru, cu deosebirile de rigoare, limba și gîndirea sînt două fețe ale aceleiași realități determinate de condiția omului ca ființă socială. Gîndirea și limba, se cuvine s-o repetăm, chiar dacă recurgem la un alt truism, sînt organic asociate în actele de cunoaștere și în evoluția conștiinței umane[2]. „Cuvîntul însoțește ideea după cum umbra însoțește corpul", observa A. Philippide cu aproape un veac în urmă.[3] S-a afirmat, de asemenea, că limba este vehicolul gîndirii, instrumentul ei „fizic" de expresie. Definiția este sugestivă, dar are mai mult o valoare metaforică, fără să corespundă în întregime realității. Căci limba nu este un simplu **mijloc** de exprimare supus gîndirii și pus în mișcare de ea, ci condiția inerentă a existenței și a manifestărilor ei. Putem spune fără teama de a greși că limba exprimă gîndirea numai dacă ne declarăm satisfăcuți conferindu-i o funcție pasivă. Sîntem însă mai aproape de adevăr dacă admitem, împreună cu Ernst Cassirer, că limba participă nemijlocit la crearea gîndirii, asumîndu-și un rol activ în elaborarea actelor cugetării[4]. Limba este mediul în care se situează procesul formării ideilor noastre, al judecăților și al aprecierilor subiective despre lumea în care și pe care o trăim.

---

[2] „Cuvintele sînt marile căi de acces spre cunoaștere ale omului." (J. Locke).

[3] A. Philippide, **Principii de istoria limbii,** Iași, 1894, p. 129. În **Opere alese. Teoria limbii,** editate de G. Ivănescu și Carmen Pamfil, București, Editura Academiei, 1984, p. 128.

[4] Cf. și Henri Wald, **Ideea vine vorbind,** București, Editura Cartea Românească, 1983, p. 9—10.

A susține că limba are caracter dialogic, aceasta fiindu-i, în fond, trăsătura ei originară și funciară, nu implică prin însuși acest fapt și ideea de „comuniune“ pe care ea ar fi chemată s-o exercite așa-zicînd prin definiție, s-o promoveze și s-o întrețină. Vreau să spun că a **comunica** nu presupune în mod fatal „a te înțelege“ cu interlocutorul, ci pur și simplu a accepta să-l asculți ori a-l face să te asculte. Comunic cu cineva și cînd sînt în dezacord cu el, cînd îl combat sau cînd sînt combătut și mă găsesc în situația de a mă apăra. Acest gen de relații verbele este, dacă mai e necesar s-o amintim, propriu naturii omenești aflate deseori în stări „conflictuale“ cu cei din jur. **Conflict** nu vrea să însemne aici neapărat „dispută“ premeditată (deși nici aceasta nu este exclusă), ci atitudine critică, poziții diferite, conciliabile cu timpul sau nu.

Concepția aceasta își face, în ultimele decenii, un loc tot mai larg în gîndirea europeană, punînd sub semnul îndoielii ideea că între conținutul **gîndit** al unei comunicări și cel **exprimat** ar exista concordanță desăvîrșită și deci echivalență totală. Să amintim în această privință un pasaj din cartea lui Brice Parain, **Religion et langage:**

„În fiecare cuvînt (. . .) există două elemente distincte: ceea ce a fost simțit în mod real, pe de o parte, și ceea ce spunem noi, pe de altă parte. Nimic nu garantează de îndată că ceea ce spunem este expresia exactă a ceea ce simțim. Dimpotrivă, știm că atunci cînd vorbim noi răspundem mai mult preocupărilor de a polemiza („à des soucis de polémique“) decît nevoii de a relata („rendre compte“). Aceasta este o judecată care nu e de fapt decît o

prejudecată: îndărătul ei este poate sentimentul neputinței“.[5]

3. Două lucruri s-ar putea adăuga în legătură cu această intenție de care este animată comunicarea prin purtătorul ei, adică prin locutor în raport cu interlocutorul, cu destinatarul ei. Nu trebuie ignorată, evident, deosebirea de interes teoretic, psihologic dintre **forma gîndită** „rațională“ a unui enunț și **forma** lui ca produs al **sensibilității,** purtînd reflexul acesteia. Sub aspectul care interesează aici, limba comună își asumă, ca și limbajul poetic, funcția de a fi atît purtătoarea **gîndurilor,** cît și a **simțirilor** noastre. Celelalte funcții, cea generală și cea socială, pe de o parte și cea estetică, pe de altă parte, care diferențiază cele două variante prin detalii de structură, nu le separă și în **substanța** lor, vehiculată, altminteri, și de același organ al vorbirii.

Dar reflecțiile autorului cărții amintite mai înainte despre cele două tipuri de conținut (ar fi de preferat să fie numite **forme ale conținutului**) sînt aplicabile și pe alt teren, anume acela al raportului dintre mesajul **emis** și **transmis** și același mesaj **receptat** și **interpretat** la celălalt capăt al canalului. Prima observație se referă la relația dintre conținutul (gîndit sau simțit) al unei comunicări și **felul** cum este el **primit,** adică **înțeles** de partener. Cealaltă observație, decurgînd din prima, are în vedere falsul dialog, care se naște din incapacitatea interlocutorului de a recepta „informația“ pe aceeași lungime de undă pe care a fost transmisă. Se creează

---

[5] Citatul la Gaëtan Picon, **Panorama de la nouvelle littérature française,** Paris, 1950, p. 639.

astfel iluzia comunicării ca înțelegere, dat fiind că ea, comunicarea, se realizează numai „la suprafața“ expresiei, nu și pe dimensiunea ei de adîncime, ca semnificare, acceptată, nu numai receptată, de unde ar trebui să rezulte, pe lîngă „decodarea“ mesajului și convingerea, adeziunea nesilită la el. Actul de vorbire se poate amplifica, pentru a nu spune că se denaturează unori, la polul opus, unde receptorul adaugă propriul său coeficient de înțelegere, determinat de impulsul de a reacționa, de a polemiza, de a cîștiga teren, de a se impune. „A vorbi înseamnă a acționa asupra altuia“, afirma Charles Bally cu aproape un secol în urmă. Că această acțiune este reciprocă se înțelege de la sine, ca și faptul că a influența pe altul presupune nu numai forță de argumentare, ci și adecvarea mijloacelor în vederea atingerii acestui țel. Or, într-o astfel de împrejurare, nimic nu ne îndreptățește să declarăm că există suprapunere între modul nostru de a gîndi și simți **conținutul** și modul relatării, al transmiterii lui, care **se refractă** în mijloacele folosite. Nu vom merge atît de departe, invocînd axioma lui Humboldt, potrivit căreia „Orice înțelegere este totodată o neînțelegere, o separare de drumuri“[6]. Formulată astfel, aserțiunea gînditorului german are darul de a ne intimida prin dialectica ei tranșantă și severă. Mai puțin categorică și mai atenuată din punct de

---

[6] Vezi George Steiner, **După Babel. Aspecte ale limbii și traducerii.** Traducere de Valentina Negoiță și Ștefan Avădanei, prefață de Ștefan Avădanei, București, Editura Univers, 1983, p. 215. Cf. și A. Philippide: „De altfel, numai rar se întîmplă (dacă se întîmplă) ca cel care ascultă să priceapă întocmai lucrurile așa cum le pricepe cel care vorbește“ (**lucr. cit.**, în **Opere alese**, p. 93).

vedere filozofic și lingvistic este teza lui Fritz Mauthner, care crede că „datorită limbii cu suprafața ei comună și baza ei personală au ajuns oamenii să facă imposibilă cunoașterea reciprocă“.[7]

4. Scepticismul celor doi savanți pare a fi prea radical, deși trebuie să-i recunoaștem afirmației lui Mauthner o parte de adevăr. Tradusă în termeni lingvistici, teza sa trimite la caracterul general și social al limbii, pe de o parte și la formele ei particulare de manifestare individuală, ca vorbire, pe de altă parte, adică, în fond, la distincția saussuriană. „Imposibilitatea cunoașterii reciproce“ s-ar datora opoziției dintre cei doi factori. Dacă ar fi să ne folosim de o analogie, am spune că actul comunicării se sprijină pe doi piloni inegali: unul trainic și constant, celălalt fragil și variabil. Aceasta este însă numai o aparență, așa încît analogia ne-ar induce în eroare: ea pierde din vedere unitatea dual㠄 limbă-vorbire, conținut-expresie, general-particular etc., categorii implicate și corelative în realitatea fenomenelor supuse cercetării științifice.

Fără îndoială că există limite ale limbajului, care sînt, în fapt, limite ale gîndirii noastre, înclinate mereu să împingă mai departe hotarele cunoașterii și să se depășească. Extrapolarea ideii prin

---

[7] George Steiner, **loc. cit.** Un moralist de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea își însușește un argument mai convingător, și conținutul receptat al unei comunicări: „Sperone Speroni explică foarte bine cum de un autor care se exprimă foarte clar pentru el însuși este uneori obscur pentru cititorul său: «Aceasta, zice el, se datorează faptului că autorul pleacă de la gîndire la expresie, pe cînd cititorul pleacă de la expresie la gîndire»» (Chamfort, **Maximes et anecdotes.** Préface d'Albert Camus, Paris, 1963).

transferul de răspundere a capacității de intercomunicare numai pe seama limbii, ca și cum am postula existența ei independentă, asemenea unui mecanism lipsit de suport cauzal și finalist, situat „dincolo“ de determinările lui concrete, înseamnă, cred, a privi lucrurile dintr-un unghi discutabil, închizînd ochii asupra celorlalți factori care asigură limbajului competență funcțională.

Scepticismul la care mă refeream puțin mai înainte străbate de la un capăt la altul cartea menționată a lui George Steiner, unul dintre cei mai erudiți și originali gînditori contemporani. Considerații de felul celor ce urmează nu sînt de natură să încurajeze și să cultive încrederea în posibilitățile de comunicare ale limbajului, privit în ceea ce are el misterios, nedivulgat, criptic, și nu potențial deschis în raport cu o conștiință individuală care își pretinde sau căreia îi pretindem să fie garantul adevărului, atestat prin limbă. Reducerea limbajului la caracterul strict informativ i se pare autorului amintit o eroare, ca și aprecierea lui drept simplă „comunicare“. Dar să-i dăm cuvîntul:

„Abia există ceva în limbajul uman care să fie ceea ce pare a fi. Astfel, este incorect și fals din punct de vedere teoretic să schematizăm limba, tratînd-o drept informație sau să identificăm limba, vorbită sau nu, cu comunicarea. Cel de-al doilea termen va fi de folos numai dacă va include, dacă va pune accentul pe ce **nu** se spune, pe ceea ce se spune numai în parte, aluziv sau cu intenția de a proteja“. Și în continuare, autorul cărții conchide fără înconjur: „Limbajul uman ascunde mai mult decît relevă; el estompează mai mult decît definește;

el îndepărtează mai mult decît unește. Terenul dintre vorbitor și ascultător, chiar atunci cînd cursul limbajului este interiorizat, cînd «eu» vorbesc cu «mine», această dualitate fiind ea însăși o ficțiune a «alternității», este instabil, plin de miraje și capcane. Singurele gînduri adevărate, afirma Adorno în **Minima Moralia,** sînt acelea care pun stăpînire pe propriul lor sens".[8]

Așadar, esența intimă a limbajului constă, potrivit acestei concepții, în starea de tensiune pe care el o presupune și o întreține, însușire izvorîtă din zonele tainice ale conștiinței, și nu satisfacerea, rezolvarea încordării prin expresia comunicată, suficientă sieși, iar prin aceasta și sensurilor ce curg pe dedesubtul cuvintelor. Comunicarea ar fi, după George Steiner, o mărturisire a incapacității noastre de a comunica.

Sumbră și îngrijorătoare viziune! De fapt, între realitatea gîndită, imaginată, visată și tiparul ei lingvistic, în care este încorsetată, stă, putem susține cu tot atîta dreptate, nu atît drama limbajului, cum se afirmă de-o vreme, cît drama cunoașterii înseși, o cunoaștere mărginită, îngrădită de obstacole aflate în calea înfăptuirii ideii de unitate, de armonizare între năzuință și realizare, la nivelul individual al vorbirii, și între sens **transmis** și **consens** acceptat, la nivelul general și psihologic al dialogului. Frecvent citatul vers al poetului francez se potrivește nu numai poeziei:

„Les plus beaux vers sont ceux qu'on n'écrira
jamais . . ."

---

[8] **Op. cit.,** p. 278.

5. Ce răspunde acestei teze un cercetător contemporan, fără a viza pe autorul cărții în discuție? Pasajul este edificator: „Incomunicabilitatea este un termen contradictoriu: comunică imposibilitatea comunicării. Cine este convins, cu adevărat, de imposibilitatea comunicării trebuie să tacă, nu s-o afirme (. . .) De tristețea incomunicabilității este vinovată, mai ales, dorința comunicabilității **totale.** Este regretul că oamenii nu pot comunica între ei decît omenește. Însă relativitatea comunicării nu înseamnă nicidecum incomunicabilitate“.[9]

Să transferăm pentru moment discuția de pe terenul limbii pe acela congener al psihologiei, mai limpede spus, al psihologiei limbii, cu implicațiile ei ontologice. Mă voi referi la conceptul de opțiune, rezumînd comentariul lui Grigore Popa dintr-o lucrare consacrată filozofiei lui Sören Kierkegaard:

Situația fundamentală a conduitei noastre, atunci cînd nu vrem să ne ratăm menirea și să ne falsificăm destinul, ne impune anumite **acte de opțiune**, purtătoare de dureri și bucurii supreme. Orice opțiune însă comportă cumpănire și alegere. Căci prin actul alegerii ne declarăm pentru unul din termenii alternativei. Or, alegînd un drum, ești silit să renunți la toate celelalte. Aceasta înseamnă că, o dată angajați pe calea propriei noastre decizii, care este fructul libertății noastre și al curajului responsabilității integrale, ne sînt interzise bucuriile posibile ale celorlalte drumuri. De aici ruptura, „suferința intimității însîngerate“ prin renunțare, suferință alimentată de două incertitudini: o **incerti-**

---

[9] Henri Wald, **op. cit.,** p. 15—16.

tudine obiectivă absolută și o tulburătoare **incertitudine interioară** (subl. aut.). Nimic însă din lumea obiectivă nu garantează alegerea mea. Dar nici forul interior nu e scutit de neliniștea incertitudinii. Pentru că cine mă asigură de autenticitatea, de justețea alegerii mele? De unde știu eu că nu m-am înșelat în opțiunea făcută? Și apoi, de unde aflăm noi care este dominanta existenței noastre? Altminteri spus „de unde știm că ne-am ales în ceea ce avem mai înalt în noi și că nu ne-am anulat prin alegere?“ Și în continuare, Grigore Popa aduce în discuție conceptul existențialist pe care îl numește „superlativul vieții“. Căci, ne încredințează autorul, „Oricît de modestă, anonimă sau discretă, fiecare existență își are superlativul ei. Și oricît de complexă și bogată ar fi, din punct de vedere sufletesc, o existență nu poate realiza, în sensul plin și tare al cuvîntului, decît un singur superlativ. Prin aceasta, precizează filozoful român, noi nu voim deloc să negăm posibilitatea de a fi a mai multor superlative în aceeași ființă. Dimpotrivă, jocul pluralității superlativelor dă naștere suferinței alegerilor“. Nu este mai puțin adevărat, insistă comentatorul lui Kierkegaard, că „între toate posibilitățile de împlinire, una se vădește cu mai mult relief, cu mai mare putere de atracție“.[10]

6. Am dat aceste prea lungi citate fără a pierde din vedere că este vorba aici de o problematică a destinului individual ca trăire și realizare a vieții, în sensul atribuit acestor concepte de gînditorul danez. Nu fundamentul filozofic al acestei filozofii ne

---

[10] Grigore Popa, **Existență și adevăr la Sören Kierkegaard.** Sibiu, Tiparul Tipografiei Arhidiecezane, 1940, p. 2—5.

va reține — el depășește cadrul paginilor de față —, ci, revenind pe terenul discuției inițiale, voi face cîțiva pași mai departe, afirmînd că alegerea presupune opțiune și în materie de expresie, iar opțiunea înseamnă sacrificarea altor posibilități pe care ea le înlătură și le suprimă. Dar a privi lucrurile numai din această perspectivă înseamnă a le simplifica prin ignorarea a ceea ce am lăsat în mod voit să cadă în umbră. Or, aici intervine o problemă esențială, care s-ar putea formula prin următoarea întrebare: ce se întîmplă cu tot ce a fost refuzat expresiei, întrucît nu a încăput pe singurul și strîmtul canal deschis comunicării selectate din mai multe posibilități lingvistice și destinate înțelegerii? Avem a face cu un stoc de informații potențiale, ce se degradează și se pierd prin faptul că decizia noastră nu s-a oprit la ele, ci le-a lăsat să vegeteze la periferia conștiinței, preferîndu-le pe altele, pe care le-a situat în centrul ei luminos? Cred că, departe de a fi inactiv prin statutul său de material depozitat dincolo de semantica și formele concretizate la un moment dat și în situații date prin vorbire, acest substrat virtual al limbii susține în mare măsură actele noastre de limbaj și decide în privința alternativei spre care ne îndreptăm, ca fiind cea mai potrivită, cea mai bună în împrejurarea dată. Fiindcă ea este **și** rezultatul influenței curenților subterani care circulă pe sub înțelesurile clare și proprii ale cuvintelor, o dată ajunse ori fixate prin tradiție și automatism în spațiul curent al limbii și aparent singurul răspunzător de formularea enunțurilor noastre.

Aș îndrăzni să afirm că ne găsim aici la originea „stilului“ unui scriitor, în accepția de subtext generator de sensuri acoperite, și relevate prin procesul eliberator al cercetării stilistice. Că această cale nu duce direct și fără greș la țintă nu e de mirare, pentru că opera unui scriitor nu este exclusiv „stil“ dar nici **rest, tehnică** sau „chestie de tapițerie“, cum se amuza să declare G. Călinescu într-un articol din „Contemporanul“, referindu-se la așa-numita măiestrie artistică.

Să rămînem puțin pe acest tărîm delicat și proteic și să spunem că opera literară nu este nici text în sine, deoarece comunicarea de orice fel nu se poate realiza decît sub forma unui text în înțelesul etimologic al cuvîntului. Dacă genul proxim, ca să ne folosim de termenii definiției, este același între textele **Afișajul interzis** și **A fi sau a nu fi, aceasta e întrebarea**[11], diferența specifică trebuie să convenim că nu mai e aceeași. Pentru că opera literară fiind **text,** ea este însă **text plus altceva,** iar acest **altceva** este ceva esențial și inerent ei. Sau, ca să amintesc o remarcă a lui Tzvetan Todorov: „Nu-l putem citi pe Dostoievski fără a ne întreba ce spun cărțile sale despre om, despre viață“[12]. Aș adăuga: nu-l putem citi reducîndu-l la **text,** fiindcă în textele literaturii se vorbește despre viață și moarte, despre fericire și suferință, despre iubire și ură, despre alegere și renunțare, adică despre lumea trăirilor, a experiențelor noastre, a biruințelor

---

[11] Mai corect ar fi să se traducă această frază în românește prin „Să fii ori să nu fii ...“ afirmă undeva, dacă nu mă înșel, filozoful ieșean Dan Bădărău.

[12] Vezi **Cu Tzvetan Todorov despre dialogism.** Convorbire realizată de Smaranda Vultur, „Orizont“, 2 sept. 1983, p. 8.

și a eșecurilor noastre, care debordează marginile textului, devenit neîncăpător, oricît de labile i-ar fi dimensiunile.

7. În sfîrșit, fără a forța prea mult analogia, se impune totuși constatarea că **opțiunea** din filozofia kierkegaardiană, generatoarea de dilemă a alternativei, corespunde, mutatis-mutandis, cu **alegerea,** ca principiu lingvistic al elaborării stilistice în creația literară. În planul semanticii, pe care se întemeiază, cu toate atributele lui, idiostilul — înțelegînd prin acesta în primul rînd stilul artistic —, precum și în planul expresiei semnificante care îl cuprinde și îl manifestă se scurge numai o parte din fondul tumultuos al gîndirii și sensibilității, dar aceasta este partea indispensabilă elaborării poetice ca rădăcinile străbătînd din pămînt ale plantei. Nu avem de fiecare dată certitudinea — și nu o are, probabil, nici poetul — că între stratul exterior și perceptibil al limbajului și zona lui interioară și latentă, din care se alimentează comunicarea, anulînd o parte din ceea ce rămîne doar o posibilitate uitată, o variantă sacrificată, nu avem, zic, certitudinea că acordul între cele două planuri este desăvîrșit, așa cum presupunem.

Așadar, sîntem preveniți, gînditor, poet sau om de rînd fiind, că între ceea ce **spunem** și ceea ce **am dori să spunem** egalitatea nu se supune decît rareori regulii matematice. O mie de ingerințe de natură psihologică, verbală și extraverbală se insinuează pentru a perturba comunicarea și a o sili să ia o direcție în derivă. Navigăm, ca beneficiari ai privilegiului de a comunica și de a **ne** comunica, între un țărm stîncos de care ne ferim și între adîn-

curile ce ne amenință și ne atrag totodată. Sîntem împinși dinspre țărm spre larg și din nou spre țărm, pentru a apuca apoi pe o altă cale ce stă sub semnul singurei alternative care ne promite, credem, eschivarea din fața neputinței și a riscurilor. Această dramă, repet, nu pare a fi drama limbajului, ci a statutului ființei noastre înzestrate cu facultatea de **a fi prin grai.** Ea și-a găsit expresia, pe cît de adecvată pe atît de plastică, în versurile poetului american Matthew Arnold, din care citez, după George Steiner:

„Sub valurile de deasupra — ușoare și subțiri —
A ceea ce noi **spunem** că simțim,
Sub undele ușoare a ceea ce noi credem că simțim,
Sub ele curge — adînc, tăcut, puternic, nevăzut —
Șuvoiul cel din mijloc a ceea ce simțim."

Există în aceste versuri un fertil punct de plecare referitor la o cercetare despre interferența dintre lingvistică și psihologie, cu urmările pe care le-ar putea avea o astfel de încercare pentru cunoașterea adevăratei **structuri de adîncime** a comunicării verbale.

8. Se poate pune întrebarea legitimă în legătură cu cele discutate pînă acum. Ne găsim, în împrejurările de mai sus, în fața unei pseudocomunicări, care atinge și coboară sinceritatea celor spuse, sau în fața unei comunicări parțiale, care nu ne reprezintă și nu ne definește în întregime? Răspunsul nu este atît de ușor de dat. El ar trebui căutat într-o sferă de preocupări mult mai extinsă decît aceasta care face obiectul însemnărilor de față. Oricum, e

mai greu de respins ideea că raporturile verbale, privite ca ipostază a comportamentului uman, au loc, în atîtea situații, de pe poziții îndepărtate și străine una de alta, asemenea acelora care și-ar vorbi, fără să se audă, de pe două vîrfuri de munte.

„Azi toată lumea vorbește și nimeni nu ascultă, ați observat?“ ne atrage atenția Octavian Paler. „Și există două feluri de singurătate: a celor care vorbesc și a celor care ascultă“.[13] Remarcă subtilă despre condiția dramatică a comunicării căzute în gol.[14] Firește, observația are implicații de ordin etic și social neliniștitoare. Să fim oare condamnați, chiar de limba care ar trebui să ne apropie, la o izolare iremediabilă? Să nu găsim în cuvinte o punte de legătură între **eu** și **tu,** ci să ne lăsăm striviți sub povara apăsătoare a solilocviului, mimînd, ca într-un vis sterp, un dialog șoptit cu noi înșine? Soluție excentrică și în aceeași măsură egoistă. Ar trebui să ne convingem de contrariul ei și să găsim o confirmare în poezie, unde „limba se întrece pe sine“, după fericita caracterizare a lui Mihail Bahtin, dar ce ne spun poeții?

„De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și“

scrie Eminescu în una din **Postume** (**Opere,** II, ed. Perpessicius, p. 185).

---

[13] **Polemici cordiale,** p. 92.

[14] Cf. și: „Întîmplarea face să-i citesc [lui Theocrine] lucrarea mea. O ascultă. Însă, cum am terminat lectura, îmi vorbește despre a lui. Dar ce gîndește despre lucrarea d-tale? — o să mă întrebați. V-am spus: îmi vorbește despre lucrarea lui“ (La Bruyère).

„Ne închidem inima după nespuse cuvinte“

se mărturisește Lucian Blaga în **Cumpăna apelor.** Iar Rainer Maria Rilke rostește solemn, ca în **Predica de pe Munte:**

„Fericiți cei ce știu că îndărătul
tuturor cuvintelor stă negrăitul,
că de-acolo binecuvînt și măreție
ne vin și-avînt.“

(**Dedicație către Witold Hulewicz,** în traducerea lui Dan Constantinescu, ușor modificată).

Să lăsăm la o parte pe clasici și să apelăm la un poet contemporan, Nikolaus Berwanger, din care transcriu:

HOFFNUNGSLOS

„morgens blickten wir
in den grossen spiegel;[15]
doch sie erblickte nur sich
und ich erblickte nur mich.

mittags assen wir zusammen
im teuersten restaurant;
doch sie dachte nur an sich
und ich dachte nur an mich.

abends umarmten wir uns
pflichtgemäss vor jedem einschlafen;

---

[15] Grafia autorului.

doch sie dachte nur an sich
und ich dachte nur an mich.

beim abschied reichte sie mir die hand
und wir blickten tief in die augen;
doch sie erblickte nur sich
und ich erblickte nur mich."

(În traducere literală, „FĂRĂ SPERANȚĂ: dimineața ne-am privit în oglinda cea mare; / dar ea se vedea doar pe ea, / iar eu mă vedeam doar pe mine. / la amiază am prînzit amîndoi / în cel mai scump restaurant; / dar ea se gîndea doar la ea, / iar eu mă gîndeam doar la mine. / seara, înainte de culcare, / ne-am îmbrățișat după cuviință; / dar ea se gîndea doar la ea, / iar eu mă gîndeam doar la mine. / la despărțire, mi-a întins mîna / și ne-am privit adînc în ochi; / dar ea se vedea doar pe ea, / iar eu mă vedeam doar pe mine".)

Ne găsim încă o dată în fața unui dialog mut al „necuvintelor" (desigur, într-un alt registru decît la Nichita Stănescu), dar cu atît mai grăitor cu cît nu este **spus**, ci numai sugerat, izvorît fiind din adîncurile difuze ale unor stări de suflet unde se întîlnește și se desparte în același timp ceva pentru care frazele au ajuns de prisos, neaflîndu-și tipar și albie care să cuprindă și să călăuzească cuvintele de la un partener la celălalt.

9. Și totuși, a ne imagina imposibilitatea comunicării ar fi același lucru cu a nega rostul însuși al omului de a fi și de a dori să se știe împreună cu alții, care este condiția elementară a propriei lui existențe. Căci ar fi o eroare dacă am confunda si-

tuațiile limită, provocate de un exces de „trăire“ cu sensul drumului nostru prin lume. Nu **dramatizare** din prea acută și vulnerabilă conștiință de sine în raport cu imperativul existenței, chiar dacă viața nu e spectacol de carnaval: ne este de-ajuns că sîntem părtași la o dramă. Din sentimentul participării, ca autori și actori în același timp, crește, e necesar să credem, sporul de tărie ce ne ține lucizi și pregătiți să ne luăm asupra noastră o răspundere dificilă, de pe urma căreia **a comunica** nu mai poate fi interpretat drept altceva decît **a fi cu ceilalți, a fi în lume,** cu toată voința, energia și ființa noastră. Altminteri, retrăgîndu-ne în solilocviu, ne cufundăm în tăcere sterilă, în noncomunicare, aruncată ca un reproș al neputinței, din ungherul unui adăpost, clocotului fără astîmpăr al dialogului, al **poli-logului,** al prezenței vii și al atitudinii active.

E timpul să facem o precizare și să aducem o corectare la cele spuse pînă acum. Există o excepție, în care vorbirea interiorizată este o premisă și o promisiune a creației, „cînd vorbește sufletul solitar“ (al poetului). Sînt cuvintele lui Amado Alonso, stilisticianul spaniol care a consacrat limbajului poetic lucrări fundamentale devenite clasice. Dar drumul de la căutarea febrilă, în singurătate, pînă la dorita biruință a poetului asupra materiei verbale, transfigurate în artă, este lung și însoțit de sentimentul chinuitor al „neajungerii limbii“.

Sînt însă și dialoguri purtate sub semnul înalt al conștiinței de sine, conștiință care îi dă dreptul celui interpelat să nu coboare din regiunile stăpînite de aerul tare al piscurilor pure și solitare ale suveranității gîndirii mîndre de ea însăși. Este răspunsul

lui Hyperion la chemarea Cătălinei, în ultima strofă din **Luceafărul.** Este și dialogul inegal imaginat de Rabindranath Tagore:

„Licuricii le-au spus stelelor: savanții susțin că strălucirea voastră va păli odată și odată.

Stelele nu au răspuns.“

Era singura replică menită să rușineze pîlpîirea fosforescentă și efemeră în noapte a unor viețuitoare geloase pe eternitatea luminii astrale.

VI

STIL ȘI REALITATE EXTRALINGVISTICĂ

1. A avea de spus ceva lumii și despre lume înseamnă a ne întoarce la „obiecte“, adică la o realitate materială ca existență, situată dincolo de noi și de rețeaua de relații contractate de limbă prin intermediul căreia recompunem imaginea lumii în mintea noastră. Vom porni de la constatarea banală că orice cuvînt este o abstracție și că atît sfera lui, cît și conținutul s-au constituit în urma unui lung proces evolutiv de generalizare. Un verb, de pildă **a veni,** este un cuvînt cu o sferă foarte largă și cu un conținut alcătuit din cîteva sensuri înregistrate de orice dicționar explicativ. El înseamnă, în acest plan strict lexicologic, deci foarte cuprinzător, „a se deplasa, a se apropia de cineva, a sosi“. Copilul în-

vață verbul avînd în vedere acest conținut, desprins din observarea acțiunilor concrete ale subiecților din mediul familiar experienței lui de pînă atunci: **vine mama, vine bunica** etc. Prin analogie, el va ști să spună **vine** despre orice ființă sau chiar lucru care execută o mișcare de apropiere spre el; deci **vine pisica, vine mașina** sau chiar **vine păpușa.** Întîmplarea pe care o relatăm ilustrează, credem, destul de bine pragul cînd această etapă a procesului de cunoaștere este pe cale de a fi depășită prin lărgirea limitelor din cîmpul experienței sau, ceea ce e totuna, cu concursul factorilor extralingvistici.

Un băiețel de vreo 3 ani se joacă în parc, supravegheat de mama sa. La un moment dat, mama îi spune: „Hai să mergem acasă, că vine noaptea . . .“. La care copilul i se adresează, fără a-și întrerupe jocul: „Mamă, de unde vine noaptea?“ „De-acolo, de după colț, răspunde mama puțin plictisită“. „Mamă, se roagă copilul, cuprins de o bruscă curiozitate, hai să mergem pînă la colț să vedem **cum vine** noaptea . . .“.

În mintea copilului **noaptea** capătă contur asemănător cu acela al mamei sau al bunicii, adică este ceva înzestrat cu facultatea de „a veni“ de „a păși“, putînd fi văzut, deci, cum se apropie pe nesimțite. Copilul nu are noțiunea de **a se înnopta, a se întuneca,** al cărei conținut este identificat cu acțiunea concretă a mișcării în spațiu. De aceea, el folosește verbul cu un conținut monosemantic, corespunzînd unei mișcări perceptibile, ca mersul mamei sau al unei ființe familiare universului său limitat de reprezentări de pînă atunci. Acest gen de personificare, rezultat dintr-o experiență lingvistică — și

practică — restrînsă a vorbitorului este consecința unei elasticități a limbajului, a mobilității lui semantice, care îngăduie ca un verb să-și păstreze înțelesul originar, să fie întors la un moment dat, în vorbire, spre sensul lui inițial. Copilul este aici și din acest punct de vedere . . . poet fără să știe. Exemplul ce urmează este similar, în parte, cu cel de mai înainte.

În **Marele singuratic** de Marin Preda, unul dintre personajele romanului, Simina, care e orășeancă, își amintește despre o întîmplare din copilărie și anume din prima vacanță petrecută la bunicii ei, la țară. Într-o seară, fetița aude mugind la poartă vaca ce se întorcea de la pășune. „Tataie, sună vaca!“ strigă pe bunic, alarmată, Simina.

Pentru experiența unui copil de la oraș, cel ce dorește să i se deschidă **sună** la ușă sau la poartă; or, „realitatea extralingvistică“ neoferindu-i pînă acum prilej de a folosi verbul propriu a **mugi** pentru „sunetul“ auzit, fetița procedează prin analogie, făcînd apel la un alt context, adică asociind semnalul instinctiv și sonor al patrupedului cu țîrîitul soneriei. Și într-un caz și în altul din exemplele date verbele **nu s-au socializat încă,** adică nu au intrat — pentru locutorii respectivi — cu toate valorile lor semantice, născute din lărgirea limitelor cîmpului experimental, în sistemul general al limbii ca instituție. Fiind întrebuințate cu semnificație individuală (originară, în primul context, accidentală în al doilea, dar inedite în ambele), ele și-au cîștigat statut de creații proprii, îndeplinind rol de „imagini“, întemeiate pe funcția metaforei personificatoare. Deplasarea semantică de la limbajul comun la si-

tuațiile amintite, în care cuvintele au fost întrebuințate, nu împiedică totuși realizarea intercomunicării, a „înțelegerii". Condiția descifrării înțelesului (a decodării) de către interlocutor este satisfăcută de funcția fatică (după Jakobson) a limbajului, și, pe un plan teoretic mai general, de acea parte a lexicului, numită de George A. Miller „limbaj de comprehensiune", despre care a fost vorba într-un alt capitol. Aria acestui limbaj potențial este mult mai întinsă decît a celui activ, de care vorbitorul se folosește ori s-a folosit în mod curent pînă în momentul vorbirii, el figurînd ca un fel de rezervă lingvistică într-o zonă pasivă a conștiinței lui.

Cuvintele „nu s-au socializat" încă, am afirmat mai înainte. Prin aceasta trebuie să înțelegem și altceva, anume că în întrebuințarea dată unui cuvînt de către locutor într-o situație anumită sensul primar se poate situa la o mare distanță față de sensul contextual, pînă acolo încît legătura semantică fundamentală să nu mai fie sesizată. Ce raport există, de pildă, între sensurile aceluiași verb **a lua** din enunțurile: **am luat un măr din pom** și **am luat tramvaiul?,** unde, logic vorbind, **iau un măr** înseamnă „apuc cu mîna", care este cu totul altceva decît **iau tramvaiul,** unde verbul înseamnă „mă urc" (în tramvai). Între sensul verbului **a pierde** din secvențele **am pierdut o carte** și **am pierdut trenul,** unde nu există nici distincție morfologică și nici sintactică, intervine însă o deosebire semantică, determinată de sensul lexical diferit în acest context, al substantivului — complement direct.[1] Dar nimeni

[1] Unii lingviști consideră că avem a face aici cu elemente lexicale diferite, întrucît conținutul lor semantic este altul.

nu simte că ar fi vorba aici de un neajuns al limbii, ci dimpotrivă. Logica, suverană în altă parte — în sintaxă, de exemplu — cedează aici în fața . . . realității.

Această legătură, **instinctiv-afectivă,** creată pe calea mediată de onomastica aptă să stîrnească reprezentări și de aici reacții — agreabile sau dezagreabile — potrivit naturii obiectului evocat prin numele ce-l poartă, este ilustrată și de fragmentul de dialog dintre doi locuitori care sînt, întîmplător, doi scriitori, și nu chiar oricare, aflați la vînătoare de lișițe:

„— Să mergem la **Coada Rîiosului,** zic eu, cu entuziasm.

— Nu — răspunde tovarășul meu — ce să căutăm într-un loc cu un nume așa de spurcat? Să mergem mai bine la **Cucova** ori în **Temircan** . . .“

Cei doi vînători vin de la Iași, cel care face, cu entuziasm, propunerea de a schimba locul fiind G. Topîrceanu, iar cel care se împotrivește din motive de estetică toponomastică, Mihail Sadoveanu, cum aflăm din proza lui Topîrceanu **Țara de dincolo de negură,** titlu pe care îl va da și Sadoveanu uneia dintre cele mai încîntătoare cărți ale sale de experiențe cinegetice.

2. Se poate vorbi, în alte cazuri, de un proces de reducere semantică sau, cu alt termen, de **desocializare** a limbajului, prin revenirea la sensul primar, dar ca urmare a unor cauze de alt

---

Afirmația este exagerată, deoarece în situațiile amintite schimbările se produc numai la nivelul semnificatului, nu și al semnificantului. Cf. în schimb fr. **manquer le train,** germ. **den Zug verpassen,** unde intervine și o modificare a semnificantului.

ordin. Așa se întîmplă în unele dialoguri, frizînd absurdul, cum este acest schimb de replici din piesa **Lecția** de Eugen Ionescu, unde profesorul o copleșește pe elevă cu o avalanșă de întrebări. Iată un crîmpei dintr-un astfel de dialog, exemplu de care m-am folosit și cu alt prilej.

„Profesorul: [. . .] pentru a-ți da un exemplu, care nu e decît o ilustrare, să luăm cuvîntul «frunte».

Eleva: Cu ce să-l luăm?

Profesorul: cu ce vrei, numai să-l iei, dar mai ales nu mă întrerupe . . .“

A lua (un exemplu) din replica elevei (care începe să piardă treptat înțelesul obișnuit al cuvintelor) nu mai înseamnă „a exemplifica“, ci este echivalentul fr. **prendre.** În fond, intervine aici o falsă restituire semantică, fiindcă în contextul citat verbul face parte dintr-o locuțiune și, în consecință, nu mai păstrează nimic din conținutul său lexicologic, noțional, luat separat. Această despuiere de semnificațiile lui dobîndite de-a lungul istoriei nu este posibilă oricînd, căci se creează riscul ca dialogul să alunece alături, adică pe o linie paralelă, deschisă de sensul contextual, care nu se întîlnește cu sensul fundamental decît într-un plan artificial, pe care îl putem numi pseudointercomunicare. De data aceasta, eleva se vede silită să instituie o falsă legătură între cuvînt și obiect, acceptată de pedagogia perversă a profesorului, ceea ce face ca dialogul să păstreze doar aparența înțelegerii.

Ar fi o eroare dacă am raporta de fiecare dată și nemijlocit numele la lucrurile desemnate de ele,

făcînd din cuvinte un fel de etichete în spatele cărora să găsim o realitate ideală sau materială, recunoscută de vorbitor ca fiind aceeași oricînd și în orice loc, așadar în orice situație. O serie de cuvinte, cum s-a observat, au limite destul de laxe, putînd fi folosite pentru a denumi atît conceptele, cît și obiectele. În această categorie intră, în primul rînd, întreaga lume a valorilor, a atitudinilor individului, a raporturilor sale cu împrejurările vieții, varietatea experiențelor personale, precum și multitudinea manifestărilor comportamentale ce decurg de aici.[2] Ce greu e să stabilești în mod obiectiv, afirmă W. von Wartburg, valoarea funcțională a unor astfel de cuvinte! Ce înțelege fiecare, de exemplu, prin „muncă“ sau prin „cinste“? Oare cuvîntului **pîine** îi dau același înțeles săracul și castelanul? „Un singur concept ideal, dar o infinitate de sensuri ale cuvintelor“, conchide lingvistul elvețian.[3]

Fără îndoială că acest relativism este real și ne împiedică să tratăm limbajul ca pe orice fenomen natural, supus unor legi pe care, cunoscîndu-le, să putem prevedea schimbările cărora le sînt în mod fatal supuse. Limbajul este un fenomen uman și prin aceasta și social, iar omul, deși face parte din natură, este un produs al culturii. W. von Wartburg pornea, în exemplele citate mai sus, de la atitudinea pragmatică diferită a individului în raport cu obiectele, ca urmare a relațiilor variate în care omul se găsește față de ele. Se poate vorbi

---

[2] Vezi W. von Wartburg, **Évolution et structure de la langue française,** Éditions A. Francke S.A., Berne, 1946, p. 185.
[3] **Loc. cit.**

însă și de un alt gen de atitudine, născută din modul cum imaginea lucrurilor îi apare vorbitorului familiară și agreabilă sau, dimpotrivă, ca defavorabilă și dezagreabilă, nu atît datorită alcătuirii fonetice a cuvintelor sau așa-numitului simbolism fonetic, cît naturii ca atare, agreabile sau dezagreabile, a realității numite și evocate prin cuvînt. Funcția de evocare sau de reprezentare a cuvîntului (în germ. **Darstellung**) a fost pusă, cum se știe, de Karl Bühler alături de celelalte două funcții ale limbii, stabilite de el: de exprimare **(Ausdruck)** și de adresare: **Appell.** Rămînînd la prima dintre aceste funcții (prima în ordinea de mai sus, nu ca importanță ierarhică) și anticipînd o discuție la care vom reveni, să ne întrebăm dacă între lexemele **bolovan** și **liman** deosebirea strict fonetică nu este relevantă și în planul reprezentării: **bolovan** sugerînd impresia de „mare“ și „greoi“, în timp ce **liman** trezește ideea de „întindere de apă liniștită, odihnitoare“. Sînt asocieri subiective de stări disforice sau euforice care se alătură caracterului general al imaginii fixate prin intermediul numelui în mintea noastră, ca și în rostirea cuvintelor **bordei** și **castel** sau **hîrtoapă** și **codru** etc. Trebuie să admitem că orice vorbitor român însoțește pronunțarea acestor cuvinte cu un vădit sentiment al „urîțeniei“ unora și al „frumuseții“ altora dintre ele, întrucît natura obiectelor fizice în sine joacă un rol decisiv în fixarea conturului psihologic „pozitiv“ sau „negativ“ al reprezentării. În sfîrșit, să ne imaginăm dacă prezența a două omonime în contexte diferite creează numai opoziții și diferențe semantice, nu și deose-

biri de ordin psihologic, de pildă substantivul **liliac** în acest vers din **Noaptea de mai** de Macedonski din care străbate atîta primăvară: „Veniți, privighitoarea cîntă și liliacul a-nflorit“ și propoziția „Viața noastră e ca zborul liliacului . . .“ (V. Pârvan), care ne face să auzim, parcă, fîșîit nocturn de aripi prin dreptul ferestrei deschise . . .

Pe scurt, se poate vorbi de cuvinte „frumoase“ și cuvinte „urîte“ în primul rînd datorită împrejurării că realitățile numite de ele **transpar** prin structura fonetică a numelor lor provocînd o dispoziție psihică echivalentă cu statutul lor fizic, caracterizat prin trăsături semantice pozitive sau negative[4]. Se creează astfel un plan izomorfic, în care realitatea extralingvistică își găsește echivalentul într-o modalitate de receptare psihică, din care se naște sau se poate naște o reacție ce se manifestă ca atitudine stilistică.

3. Scriitorii au avut deseori sentimentul „neajungerii limbii“, nu numai ca sursă verbală „maaterială“, deci ca sumă de mijloace lexicale adecvate comunicării evoluate, cum s-a întîmplat la noi cînd Ion Budai-Deleanu, și după el alții, deplîngeau starea de început a limbii române literare, ci și ca instrument labil și de atîtea ori incapabil să ne cuprindă și să ne definească în întregime.[5] Nici măcar gramatica limbii nu ne insuflă credința nedezmințită că sîntem stăpîni deplini și

---

[4] Despre simbolismul fonetic ca fenomen al limbii comune, vezi Iorgu Iordan, **Stilistica limbii române**, ed. 1975, p. 78—89; Alexandru Graur, **Studii de lingvistică generală**, Editura Academiei, 1960, p. 183—185.

[5] „. . . Limba, această imagină infidelă a psihicului“, afirmă A. Philippide, în **Principii de istoria limbii, op. cit.**, p. 173.

de fiecare dată peste puterea noastră de a ne comunica. Marcel Proust a văzut în această aparentă incapacitate a limbii un avantaj; dacă nu chiar un privilegiu al omului pus în situaţia de a oscila, dar şi de a alege în cele din urmă, pentru a-şi fixa opţiunile. Or, ezitare şi opţiune înseamnă, în fond, libertate de alegere; tot ce e ezitare, şi, în ultimă instanţă, acceptare nu poate fi decît expresia propriei noastre gîndiri şi a deciziei, a convingerilor noastre, singurele care justifică şi ne justifică preferinţele faţă de conştiinţa noastră.

„Vai, Doamna Straus, scrie Marcel Proust, nu există certitudini nici măcar gramaticale. Şi nu e oare mai bine aşa? Pentru că în felul acesta chiar şi o formă gramaticală poate să devină frumoasă, de vreme ce nu poate fi frumos decît ceea ce poartă semnul alegerii noastre, al gustului nostru, al incertitudinii, al dorinţelor şi al slăbiciunilor noastre“.[6]

Faptul că admitem existenţa, în plan estetic (v. **infra**) a cuvintelor frumoase nu trebuie să ne surprindă. Scriitorii au avut întotdeauna această convingere care, în definitiv, nu pare să fie o simplă autosugestie, ţinînd seama nu numai de lucrul desemnat, despre care am amintit mai înainte, ci şi de o secretă corespondenţă dintre sens şi fonetică, sesizabilă intuitiv, deşi nu totdeauna demonstrabilă. Avem în vedere simbolismul fonetic, la care ne vom referi mai tîrziu. Dar nu numai despre aceasta este vorba. Unii scriitori nu au ezi-

---

[6] M. Proust, **Correspondance avec Madame Straus**, Paris, Librairie Plon, 1936, p. 111—112.

tat să trateze cuvintele ca pe niște ființe care merită afecțiunea noastră fără rezerve. J. Renard scria în **Jurnalul** său: „Există cuvinte atît de frumoase („si jolis"), încît am dori să aibă obraji pentru a le săruta". Nu știm la care anume cuvinte se gîndea scriitorul francez, dar ni le putem imagina prin comparație cu limba română. Un poet, Tudor Arghezi, se vede stînjenit de încercarea nereușită de a da unui substantiv francez, **tendresse,** sensurile ce-i sînt proprii: „M-am chinuit să-i dau acestei vorbe înțeles, / Un înțeles subtil și tînăr mai ales . . ." Și în continuare: „E-o vorbă ca dantela de ușoară / Și care toată vremea înfășoară, / Ca o nuanță de lumină / Și face duioșia mai senină." Echivalențe lexico-semantice pentru ea nu există; traducerea ei înseamnă compromiterea acestui gingaș și inalienabil înțeles: „Ea se rostește numai într-o limbă. / Într-altfel se pocește și se schimbă" **(Tendresse).**

Firește, această limbă este franceza, căci trecută în românește, vocabula **tandrețe** nu mai „sună" la fel, nu însă și adjectivul înrudit **tandru,** care e, se pare, în românește, tot atît de bogat semantic ca și în limba lui de origine.

Cuvînt și **imagine, nume** și **obiect** sînt, pînă la un punct, în limbajul poetic, lucruri inseparabile, pe care poeții par a le gîndi de multe ori, dacă nu de fiecare dată, împreună. Nu este oare aceasta o dovadă a „realismului" creației poetice în planul cunoașterii?

Sentimentul instinctiv și acut al frumuseții naturale se învecinează și se înfrățește cu complexul sonor care o desemnează, luînd parcă asupra

lui ceva din pulberea de aur a lucrului, ceva ce se strecoară pe căi secrete și diafane pînă în corpul sonor al cuvîntului. O adevărată odă închină un scriitor unui astfel de lucru — mai precis, unui fenomen natural, numit printr-un substantiv al cărui conținut s-a șters și s-a pierdut, încît, pentru a-l redescoperi și a-l reface e nevoie de o călătorie nostalgică în timp, reliefată și prin procedeul intertextualității, marcat aici de refrenul amintind de cunoscuta **Balade des dames du temps de jadis** a lui Villon. Ne referim la poemul în proză a lui Geo Bogza, intitulat **Mais, où sont?** publicat în „România literară", 1978, nr. 40, pe care-l transcriem în întregime:

„Nu am umblat prea mult prin lume, însă, atît cît am umblat, și-a făcut loc în mine sentimentul că nicăieri n-ar putea fi funigei ca la noi.

Dar unde sînt funigeii de altădată?

Nu fac parte dintre cei cărora, odată ieșiți dintre hotarele țării, nimic nu le mai place și li se și face dor de casă. Am fost, dimpotrivă, un pasionat călător, în mai toate țările mi-au plăcut și oameni și priveliști, și, de s-ar fi putut, aș fi întîrziat mai mult pe acolo, și m-aș fi dus și mai departe. Însă, după cîte țin minte, pe orice meleaguri aș fi pus piciorul, nu am întîlnit funigei ca la noi.

Dar unde sînt funigeii de altădată?

Mi-a fost dat să mă plimb pe sub portocali și palmieri, am văzut munți de ananas, și arbori cu flori și fructe de care nici nu auzisem, fiindcă mare și felurită și minunată e lumea, iar tot ceea ce vedeam îmi plăcea, și părăseam acele locuri cu

o ușoară sau cu o accentuată părere de rău. Dar, trebuie să recunosc, în nici o țară n-am zărit funigei ca la noi.

Dar unde sînt funigeii de altădată?

Iarna putea fi aspră, primăvara capricioasă, vara bîntuită de grindini, dar toamna începea un lung și statornic anotimp; zile și săptămîni de-a rîndul cerul era străveziu, aerul blînd și dulce, totul era blînd și dulce, pînă și dangătul clopotelor cînd băteau de mort. Și cum ieșeam în cîmp, zăream — ca la o mare și sfîntă nuntă a firii — imateriala beteală. Plutea din zare în zare, între șiruri de plopi și turle de biserici, peste păduri și sate, pînă departe spre munți, reală și ireală, sădind în mine credința că lumea e un vis, care poate fi frumos.

Dar unde sînt funigeii de altădată?"

De bună seamă, nu putem merge prea departe în ce privește identificarea mediată de cuvînt între nume și lucru. Limba s-a desprins, pentru a spune astfel, de multă vreme de realitatea concretă în sînul căreia s-a născut, această detașare și emancipare fiind și condiția funcționării ei autonome. Prin ea lumea este gîndită și, într-un fel, recreată de noi, trăind **în noi** în chip miraculos ca fapt de conștiință, analog, în ordine intelectuală, cu universul pe care-l reprezintă.

5. Căci realitatea ni se dezvăluie prin limbă, care este numai interpretul, intermediarul ei în planul cunoașterii și al intercomunicării. Aceasta nu înseamnă că termenii **limbă—realitate** sînt substituibili ca într-o ecuație matematică. Cuvintele sînt semne ce trimit spre realitate, dar această

realitate nu se regăsește în întregime și aidoma ca într-o fotografie în semnele verbale, ci la o altă scară, la nivelul abstract al gîndirii. Nu pot descoperi „realul“ în limbaj, ci numai semnele care-l indică și îl relevă ca reprezentare semnificativă, de unde deduc și categoriile care-l definesc în raport cu gîndirea și cu caracterul limbii de instituție socială. Prin urmare, a comunica înseamnă a te referi la obiecte — în sens larg — prin mijlocirea semnelor, adică a stabili un contact **mediat** cu lucrurile și oamenii și nu **imediat.** Vorbind, nu mă aflu în miezul realului, ci în lumea semnelor care-l reprezintă ca semnificație a realului. Se poate întîmpla însă uneori să atribuim limbajului, prin efracție, un rol pe care el nu și l-a luat direct asupra lui, anume acela de a se confunda, grosso modo, cu realitatea. Este o cale abuzivă și frauduloasă care trădează o intenție a locutorului de a se pune sub scutul autorității limbajului pentru a-i supune și ajusta realitatea ca într-un pat al lui Procust. Un scriitor contemporan vorbește într-un înțeles apropiat de cel discutat aici despre ceea ce el numește plastic „fuga în limbaj“, problema pe care o ridică această funcție în derivă a limbii fiind, scrie autorul, nu numai literară cu toate că e și literară: „Ea a apărut în anumite condiții și nu întîmplător. Limbajul nu s-a mulțumit atunci să-și ajungă sieși, ci a declarat ritos: «Realitatea sînt eu!» În consecință, datoria realității a devenit limpede: să semene vorbelor despre ea, să urmeze vorbele, în felul în care în unele părți ale lumii femeia urmează, la cîțiva pași, tăcută, bărbatul. Dacă nu o făcea, vina nu

era a vorbelor, ci a realităţii care îşi permitea să nu fie de ajuns de supusă.

Şi cum realitatea are adesea acest defect, de a nu fi de ajuns de supusă, soluţia a venit aproape firesc.

Ei bine, vorbele au arătat că se pot dispensa de realitate! Ele pot exista deasupra realităţii, sau alături de realitate, şi altfel decît ea. Pot ţine loc de realitate, dacă realitatea nu e la înălţimea lor.“ Şi pentru că s-a văzut că limbajul oferă şi unele avantaje fiind mai comod, ocrotitor şi profitabil, cei însetaţi să nu piardă avantajele ce li se ofereau „au pornit «fuga în limbaj», ca pe vremuri fuga după aur.“[7]

Nu vom face greşeala de a susţine că reducerea operei la un limbaj care funcţionează acţionat de un sistem special de semne, fie şi închise într-un text ce se deschide sau nu lectorului, ar fi similară întru totul cu această „fugă în limbaj“, din care autorul, intenţia şi atitudinea lui ca viziune despre lume au dispărut pentru a face loc unei întrebări puse limbajului. O întrebare ducînd la o operaţie în care opera „retrasă din orice situaţie [. . .] devine astfel depozitara unei imense neîncetate anchete asupra cuvintelor.“[8] Totuşi, vom spune că această suprasolicitare a cuvîntului, în pofida condiţiei lui de semn nu numai **despre ceva, în locul a ceva** („aliquid pro aliquo“) ci şi **din**

---

[7] Octavian Paler, **Polemici cordiale,** p. 308—309.

[8] Roland Barthes, **Critique et vérité,** Paris, 1966; vezi **Pentru o teorie a textului.** Antologie „Tel Quel“ 1960—1971. Introducere, antologie şi traducere de Adriana Babeţi şi Delia Şepeţean-Vasiliu, Editura Univers, 1980, p. 162.

cauza a ceva („aliquid propter aliquod") ce există dincolo de el, această suprasolicitare nu este oare de natură să ducă la un fel de uitare — voită sau nu — că el, semnul, nu poate funcționa decît „prin delegație", ca exponent pentru realitatea pe care o indică și o desemnează ca act semnificativ, și că nu este deci el însuși această realitate, poetizată sau nu?[9]

6. Opunîndu-se rutinei și convenției, stilul face să se declanșeze și să se reverse în acte de vorbire, reconstituite într-o altă ordine, energiile descătușate ale limbajului. Abolirea unui sistem pentru a face posibilă instaurarea altuia de o natură aparte nu este o acțiune pornită dintr-o tendință subversivă de anihilare a funcției comunicative a limbii; ea izvorăște, dimpotrivă, din năzuința ei de afirmare plenară și creatoare. La baza stilului stă o permanentă tensiune a spiritului nostru dornic să-și găsească drumul realizării de sine.

„Ne trebuie o credință în ceva ce ne depășește" — este un vers din **Imnul lui Apollo,** intonat în vechea Eladă la inaugurarea Jocurilor Olimpice. Am putea spune, plecînd de aici, că stilul este aspirație creatoare, încărcată de tensiune, întrucît

---

[9] Să alăturăm și punctul de vedere al unui logician: „L'acte significatif suppose qu'une chose se révèle par l'intermédiaire d'une autre, qui est ici un mot. La fonction du mot, pour être plus précis, est celle d'être le **lieu** d'actualisation d'un révélé, elle s'inscrit dans le moment même où une chose devient, pour nous, un objet apparent" (Dan Badareu, **Du jugement comme acte signifiant,** F. Roth & Cie — Lausanne, 1944, p. 249).

Despre locul referentului în relația dintre nume, sens și obiect, vezi ampla discuție la Paul Ricoeur, **op. cit.,** în special capitolul **Metaforă și referință,** p. 335—393.

implică operaţia de transcendere a limbajului standard pentru a surprinde sensurile obscure sau disimulate ale raporturilor dintre lucruri care se dezvăluie — atît cît se dezvăluie — în termenii unui alt limbaj, apropiind și înălţînd totodată orizontul cunoaşterii printr-un efort de tălmăcire a bogăţiei semantice încifrate în operă ca text structurat artistic.

Metamorfoza petrecută în și prin limbaj face ca produsul ei finit să se numească artă, pe care o putem defini, din perspectiva raportului ei cu materia din care ia naștere, cu aceste cuvinte ale lui Brîncuși: „Arta nu e o evadare din realitate, ci un zbor într-o realitate nouă, în singura realitate de aci înainte valabilă“.

Într-o lume imperfectă și într-o existență mărginită, omul aspiră să se apropie de desăvîrșire, cu conștiința clară și dramatică pentru el că nu va putea-o atinge niciodată. În această contradicție stă și frumusețea tonică a existenței omului, făcută din sentimentul caducității iremediabile a vieții lui și cu ea a lumii din care va fi la un moment dat, izgonit fără drept de apel și de întoarcere, fiindu-i însă hărăzit de a fi fost pentru o clipă stăpînul și singurul stăpîn prin spirit al acestei lumi. Și acest lucru compensează nesfîrșitul tăcerii ce se așterne inevitabil după el.

DELIMITĂRI

Afirm *trebuie să însemne: cred, simt, iubesc, sînt gata de jertfă.*

N. IORGA

I

STILISTICĂ ȘI RETORICĂ

1. Dacă plecăm de la cea mai elementară definiție a stilului, ca modalitate originală, orală sau scrisă, de comunicare a gîndirii, în sensul larg al cuvîntului, atunci rădăcinile acestei ramuri a filologiei trebuie căutate în Antichitate și anume în retorică. Aceasta făcea parte, alături de gramatică și dialectică, dintre „artele liberale“ **(artes liberales),** alcătuind împreună baza învățămîntului umanistic, cum am spune astăzi, al societății aristocratice romane. Spre deosebire de gramatică, cuprinzînd, după Quintilian, două părți: „știința de a vorbi“ **(loquendi scientia)** și „explicarea operelor poetice“ **(poetarum enarratio)**[1], retorica este o **ars**

[1] **Institutio oratoria,** I, 4, 2. Sursa modernă cea mai importantă de informație cu privire la cunoașterea retoricii antice

(gr. **téchne**) și anume „arta de a vorbi bine“ **(ars bene dicendi)**[2], dar și o știință: **bene dicendi scientia.**[3] Ea cuprindea sub forma unor prescripții detaliate și riguroase „tehnica“ elaborării unui discurs avînd drept scop convingerea **(persuasio).** Teoria retoricii, elaborată de greci, a fost dezvoltată, pe larg, la romani, de Cicero, în două dialoguri celebre: **Orator** și **De oratore,** iar un secol mai tîrziu a fost predată sub forma unui „curs“, apoi publicată de Quintilian sub titlul citat mai jos (nota 1). Părțile constitutive ale discursului erau **inventio,** care se referă la regulile descoperirii ideilor (argumentelor), **dispositio,** care stabilea regulile dispunerii, ale ordinii lor, și **elocutio,** cuprinzînd regulile privitoare la utilizarea mijloacelor de expresie: limba și figurile.

Sfera artei cuvîntului, dirijată astfel de norme, constituite într-un cod deloc simplu, nu era totuși îngrădită ca arie de manifestare. „Arta oratoriei, care presupune știință, îndemînare și eleganță, scrie Cicero, nu are un domeniu al ei strict, în ale cărui limite să fie închisă“ **(Bene dicere, quod scienter et perite et ornate dicere, non habet de-**

---

este monumentala lucrare a lui Heinrich Lausberg, **Handbuch der literarischen Rhetorik,** 2. Auflage, Max Hueber Verlag, München, 1970. Pentru definițiile de mai sus, v. p. 35—40.

[2] **Ibidem,** II, 17, 37.

[3] **Ibidem,** II, 14, 5. Față de aceasta, gramatica era **recte dicendi scientia.** Deosebirea dintre retorică și gramatică rezultă din cele două determinări: bene **dicendi** „exprimare **artistică**“ și recte **dicendi** „exprimare **corectă**“. O discuție detaliată în acest sens, la Heinrich F. Plett, **Știința textului și analiza de text, Semiotică, lingvistică, retorică.** În românește de Speranța Stănescu, Editura Univers, 1983, p. 153—159.

finitam aliquam regionem, cuius terminis saepta teneatur)[4].

2. Cu timpul, însă, retorica și-a restrîns domeniul la **elocutio,** adică la o teorie a tropilor, în termenii noștri, la stil, cu deosebire la stilul figurat. Dar pentru că regulile tehnice erau extrase nu numai din discursuri, ci și din operele literare, ea și-a extins în schimb prerogativele și asupra creației literare, în versuri și în proză, asumîndu-și autoritatea de a emite judecăți despre literatură ca artă a cuvîntului. Fiind în același timp „o gramatică a expresiei literare", ea ajunge să fie și un instrument critic în aprecierea operelor[5].

Rolul „stilului" **(elocutio)** era considerat o condiție fundamentală în formarea oratorului (și a scriitorului), știința stilului, avînd în vedere atît lexicul **(verba singula),** cît și sintaxa **(verba coniuncta),** trebuia să țină seamă de structura gramaticală a limbii naționale **(grammatica).** Aceasta era chemată să asigure operei **corectitudine** (gr. **hellenismos,** lat. **latinitas),** din care luau naștere însușirile stilistice **(virtutes)** ale exprimării cultivate, și anume **claritatea** („perspicuitas"), **frumusețea,** grația figurilor („ornatus") și **proprietatea** („aptum"). Quintilian punea la temelia perfecțiunii stilistice patru „virtuți" ale elocuțiunii, cînd cerea ca produsul artei oratorice să respecte corectitudinea gramaticală, să fie clar, ornat și să țină seama de proprietatea cuvintelor („oratio...

---

[4] Cicero, **De oratore,** vezi Renato Barilli, **Poetică și retorică,** p. 40.

[5] Pierre Guiraud, **La Stylistique,** p. 11.

emendata, dilucida, ornata, apta esse debet"), iar Fortunatus, pe urmele lui Quintilian, recomanda „ut verba sint Latina, aperta, ornata, apta."[6] Originalitatea stilistică se dobîndește prin intervenția autorului în limbaj, prin „prelucrarea" limbii, avînd ca urmare modificarea formei enunțului prin **adăugare,** prin **suprimare** sau prin **transformări**[7].

3. Nu vom insista asupra concepției lui Platon care, în **Gorgias,** neagă, prin argumentele atribuite lui Socrate, caracterul de știință al retoricii, ca și pe acela de artă. Retorica ar fi o îndeletnicire caracteristică unui spirit inventiv și îndrăzneț, apt să-i cîștige prin abilitatea lui pe ascultători. Partea esențială a acestei îndeletniciri se reduce, în fond, la lingușire . . .[7a]

Retorica și poetica apar ca domenii distincte mai întîi în concepția lui Aristotel. Cea dintîi este interesată de producțiile genului oratoric și de mijloacele lui de realizare, iar a doua de structura operei literare, potrivit genurilor liric, dramatic și epic, dar avînd ca element comun, și una și cealaltă, folosirea mijloacelor de expresie ale limbii. În felul acesta cele două **arte** se apropie sub semnul comun al ideii de **elocutio,** înțeleasă mai cuprinzător ca elaborare prin limbaj a cuvîntului nu numai rostit, ci și scris. **Ars bene loquendi** ajunge să însemne astfel și **ars (scientia)** bene **scribendi.** Elocuțiunea din

---

[6] V. Heinrich Lausberg, **op. cit.,** p. 249.

[7] Idem, **ibidem,** p. 201. Cf. și **Rhétorique générale** par le Groupe M, Paris, 1970, unde autorii rediscută aceste căi de acces spre inovația stilistică.

[7a] Platon, **Opere,** I, ediție îngrijită de Petru Creția și C. Noica, Editura Științifică, 1974, p. 314.

retorică, extinsă și asupra literaturii, se confundă cu noțiunea de stil (gr. **charaktér, léxis,** lat. **genus elocutionis,** în lat. medievală **stilus**). **Tratatul despre stil** al lui Demetrios **(Peri lexeos)** este, de fapt, o lucrare de stilistică a expresiei, materialul analizat fiind luat din cuvîntările oratorilor celebri, ca și din operele literare. Tot astfel **Ars poetica** a lui Horațiu este o poetică și o stilistică, îndatorate ambele retoricii, iar caracterizările lui Quintilian despre genurile literare în literatura latină de pînă la el au în vedere modalitățile de expresie artistică, adică **stilul** scriitorilor.

Emancipîndu-se astfel de sub tutela originară a **tehnicii** elaborării discursului pentru cîștigarea unei cauze, retorica își fixează de-a lungul secolelor un alt domeniu, transferînd principiile artei cuvîntului rostit pe terenul artei cuvîntului scris, ca studiu al procedeelor de limbă specifice literaturii.[8] Evul Mediu și veacurile următoare au păstrat, pînă la începutul secolului nostru, cu deosebire această accepție restrînsă a termenului aplicat operei literare ca realizare a limbajului figurat, în primul rînd, dar nu numai al celui figurat.

4. S-a spus că retorica antică ar fi un inventar de reguli constituind un corp de dogme obligatorii, o sumă de clasificări și de interdicții. Această apreciere simplifică lucrurile, ducînd la îngustarea și denaturarea înțelegerii celei mai răspîndite forme de instruire superioară în Antichitate, cu urmări remarcabile în producția literară. În realitate, terenul retoricii nu se reduce exclusiv la un catehism de

---

[8] **Rhétorique générale,** p. 25.

recomandări și opreliști. Deși este călăuzită de autoritatea ideii de a pune de acord, de a armoniza posibilitățile limbii cu scopul persuasiv al comunicării, ea propunea oratorului să se întemeieze pe informare și pe cultivarea însușirilor native, cristalizate riguros în formele înalte ale artei cuvîntului. Realizarea actului persuasiv presupunea atingerea a trei țeluri, legate între ele. Oratorul trebuia să instruiască **(docēre),** să impresioneze **(movēre)** și să încînte **(dellectare),** cu alte cuvinte să stîrnească și să satisfacă interesul intelectual, psihologic și estetic al auditoriului. Al treilea dintre aceste componente — nu și ultimul — revenea elocuțiunii, adică „stilului“. Quintilian, care este, exceptîndu-l pe Cicero, cea mai prețioasă sursă de informare cu privire la retorica latină, nu ezită să considere elocuțiunea drept partea cea mai dificilă din arta oratoriei.[9] De aici și atenția acordată de profesorul de retorică din vremea lui Domitian procesului de elaborare stilistică, în termenii de azi.[10]

Teoria retoricii nu este străină de celebrul concept al **imitației** (gr. **mímesis,** lat. **imitatio**) pe care se sprijină întreaga poetică a Antichității. Nu este vorba de o simplă încercare de „reproducere“ a naturii, căci poezia, observă Aristotel în frecvent citatul pasaj din **Poetica,** înfățișează mai mult universalul, întrucît are în vedere faptele ce s-ar putea întîmpla. Ea este astfel superioară istoriei, care tratează despre faptele particulare, întîmplate aievea.[11]

---

9 **Institutio oratoria,** II, 293.

10 **Ibidem,** III, 93.

11 **Poetica,** IX. Vezi **Arte poetice. Antichitatea.** Culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Editura Univers, 1970, p. 161—162.

Operînd în marginile verosimilului și ale necesarului, artistul nu copiază natura pur și simplu, ci o imită în parte numai, însă o completează prin partea pe care ea nu o poate înfățișa. Încălcarea acestei legi a imitației, a supunerii la natură — în limitele verosimilului — ar fi contrazis realitatea, creația poetică pierzîndu-și pe calea aceasta unitatea și devenind un produs monstruos și ridicol.[12]

Îndemnul de a asculta de povața naturii răspunde nu numai unei motivări raționale, ci și unui impuls intern, de ordin psihologic. Aceasta impune folosirea unui mod de exprimare adecvat specificului întîmplărilor evocate. Dionis din Halicarnas ne asigură că „oamenii asemănători prin structura lor sufletească, atunci cînd relatează întîmplări la care s-au nimerit să ia parte, nu recurg la o îmbinare omogenă a cuvintelor, ci devin oarecum imitatorii faptelor pe care le povestesc și aranjează mimetic elementele vorbirii, fără să-și dea singuri seama, îndemnați de natură".[13] Celebrul poetician grec precizează că, în privința aceasta, nu există deosebire între retor și poetul talentat: ei se conformează acelorași norme[14], de unde rezultă că principiul imitației ține sub autoritatea lui ambele forme de manifestare a limbii ca artă oratorică și ca artă poetică. Să precizăm, însă, folosindu-se de o remarcă a lui Cicero, referitoare, de fapt, la una din cerințele discursului, numită **actio** (privind gestica și mimica), dar care este valabilă nu numai pentru poetică și stilistică: „. . . fără îndoială, în orice dezbatere (cauză)

---

[12] Cf. Horațiu, **Arta poetică**, 1—9.
[13] Citatul în **Arte poetice . . .**, p. 249.
[14] **Ibidem.**

adevărul învinge imitarea“ **(. . . sine dubio in omni re vincit imitationem veritas).**[15] Căci adevărul face din imitație un factor subordonat, lăsîndu-i celui dintîi dreptul de a sugera și garanta impresia verosimilului. Cuvintele lui Cicero exprimă această idee cu toată claritatea și în spiritul celei mai fidele aderări la principiile comune retoricii și teoriei artei literare cînd afirmă: „Căci orice trăire sufletească își are de la natură expresia ei particulară ca mod de a se înfățișa, ca ton și gest“ **(Omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum et sonum et gestum).**[16]

Faimoasa teorie a imitației în sensul aristotelician al noțiunii[17], precum și clasificarea stilului în cele trei tipuri **(genera dicendi)** trebuie pusă în legătură cu concepția generală despre lume și cunoaștere, adică cu gîndirea filozofică a vechilor greci, mai exact, cu direcția ei idealistă. Potrivit acestei concepții, care se prelungește pînă în Evul Mediu, omul trăiește într-un univers creat o dată pentru totdeauna. Ca urmare, observă pe drept cuvînt un stilistician contemporan, lucrurile, ființele, toate categoriile vorbirii, ale afectivității, ale sensibilității, ca și noțiunile de bine, de rău, de frumos preexistă din eternitate, exterioare fiind individului sub forma ideilor, în sensul platonician al termenului. Existînd din eternitate, fiecare lucru a fost numit fie

---

[15] Cicero, **De oratore,** LVII, 215.

[16] Idem, **ibidem.**

[17] V. în acest sens și Erich Auerbach, **Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,** ed. a 2-a, 1959, în prezentarea făcută de Tudor Vianu, **(Începuturile realismului în Antichitate),** în **Studii de literatură universală și comparată,** ed. a 2-a, Editura Academiei, 1963, p. 41—50.

de către cineva, după Platon, fie de către un Dumnezeu, creator al Cuvîntului. Căci limbajul ca și lumea este și el dat, prin urmare exterior omului.[18] Concluzia ce rezultă din această poziție idealistă este următoarea: „Fiecare lucru este legat de un cuvînt unic și de neînlocuit; ideile **coboară în cuvinte** (subl. n.) ca și sufletul în trupuri, iar rolul poetului, al trubadurului și al truverului este de a regăsi această formă în care realitatea se întruchipează".[19]

Aceasta este, cel puțin, imaginea pe care ne-a lăsat-o o parte și o direcție din filozofia greacă, contemporană cu crearea dialecticii prin Socrate și Platon, adversari ai sofisticii, și prin Aristotel, teoreticianul retoricii ca artă **(téchne)**. Scepticismul nu avea să întîrzie prea mult în același secol al lui Pericle. Euripide îndrăznea să afirme punînd la îndoială idealul de perfecțiune morală simbolizat de cortegiul impresionant de zei benefici, atunci cînd afirma că „dacă zeii săvîrșesc vreun lucru rușinos, atunci nu există zei". Or, Antichitatea a trăit terorizată de capriciile și invidia foarte puțín celeste ale multora dintre nemuritorii de pe Olimp.

5. Dar, să ne întoarcem la cele afirmate mai înainte. Într-un univers gîndit și văzut ca entitate guvernată de legile armoniei apte să-i asigure perfecțiunea (**cosmos** înseamnă în greacă acest lucru), o perfecțiune descinzînd din puritatea ideilor absolute, eforturile cunoașterii trebuiau îndreptate spre descoperirea și **adecvarea** limbajului la formele percepute ca diferențiate ale naturii din care se consti-

---

[18] Am reprodus, cu cîteva modificări, un pasaj din Pierre Guiraud, **La Stylistique**, p. 29.

[19] Pierre Guiraud, **op. cit.**, p. 29—30.

tuia existența ei unitară și desăvîrșită. Cunoașterea prin mijlocirea limbii își rezerva rolul de a motiva felul deosebit al relațiilor dintre fenomene și numele acestora, adică, de a releva și „certifica" ceea ce era dat prin însăși firea lucrurilor, și nu de a le impune ca reflex al unui act de meditație individuală și subiectivă în stare să submineze și să știrbească ideea de ordine, de echilibru și frumusețe a unei lumi identificate cu perfecțiunea cosmică.

Aici trebuie căutată originea și aplicarea conceptului de „potrivire", convenință, de armonizare (gr. **prepon,** lat. **decorum**) între elementele ansamblului, ca fundament al artei literare și lege a frumosului, pentru spiritul grec obsedat de ideea de ordine și măsură. Un termen tehnic ca acesta, folosit de Aristotel, este inclus de Teofrast în rîndul virtuților cardinale ale stilului **(aretai tes lexeos),** devenind apoi un bun al retoricii[20] și al artei literare.

Este lesne de înțeles că acordul astfel conceput între realitate **(physis, natura)** și „stil" **(lexis, genus elocutionis)** presupunea adecvarea foarte strictă a mijloacelor de expresie la specificul tematic al subiectului, la situația sau contextul dat, cum am spune astăzi. De aici și varietatea stilurilor, cerută de conformismul dictat de **prepon** și impus varietății tematice, subiectelor, personajelor operei etc., pentru realizarea principiului armoniei între expresie și conținut. Terminologia care desemnează această relație este imensă. Heinrich Lausberg numără nici

---

[20] Vezi Horațiu, **Arta poetică.** Text, traducere, comentar de H. Mihăescu, Iași, 1943, p. 12. Cf. și Heinrich Lausberg, **op. cit.,** p .873, cu numeroasele accepții ale termenului.

mai mult nici mai puţin decît 82 de „stiluri“.[21] Este adevărat că ele se pot reduce la trei forme fundamentale: stilul simplu **(genus humile),** stilul mediu **(genus medium, mediocre)** şi stilul înalt sau sublim **(genus grande),** termenul **genus** fiind înlocuit în Evul Mediu cu acela de **stilus.** „Roata lui Vergiliu“ imaginată de filologii medievali indică ce subiecte şi ce material lexical corespund fiecăruia dintre aceste stiluri, de data aceasta în arta literară, nu în oratorie. Astfel, **stilus humilis** este caracteristic aspectelor din viaţa păstorească, modelul fiind eglogele lui Vergiliu; în **stilus medius** se vor trata subiectele luate din viaţa agrară, ca în **Georgice,** în **stilus grandis** eroii şi faptele lor de arme, după exemplul **Eneidei.** Bineînţeles că vocabularul este repartizat judicios în funcţie de subiecte, el numind noţiunile şi realităţile caracteristice acestora.[22] Se fac şi precizări restrictive de amănunt pentru a se evita o înţelegere îngustă a trăsăturilor lor. Astfel, stilul simplu nu trebuie să cadă în ariditate, cel mediu, care impresionează prin caracterul său agreabil, trebuie să evite podoabele exagerate; stilul, înalt va evita grandilocvenţa, afectarea. Boileau în **Art poétique** I, 101—102, clasificînd stilurile după acelaşi criteriu (stilul mediu figurează la sfîrşit), atrage atenţia asupra „defectelor“ în care poate cădea fiecare dintre aceste trei variante ale stilului. De aceea, recomandarea lui este aceasta: „Prenez mieux votre ton:

---

[21] H. Lausberg, **op. cit.,** p. 817—818, 949. Amintim, în treacăt, numai cîteva dintre aceastea: stil abrupt, afectat, arid, articulat, auster, barbar, burlesc, concis, strălucitor, frînt, zgomotos etc. etc.

[22] Cf. Pierre Guiraud, **op. cit.,** p. 16—19.

soyez simple **avec art,** sublime **sans orgueil,** agréable **sans fard"** (subl. n.).

Punctul de contact al stilisticii cu retorica este, aşadar, **expresia,** corespunzătoare în esenţă elaborării verbale **(elocutio),** din care a luat naştere. Pe bună dretpate s-a afirmat că, în măsura în care stilistica aspiră să fie o ştiinţă a expresiei ea este o retorică.[23] Natural că „expresia" nu trebuie privită ca o însuşire independentă şi detaşată de limbă ca material general de construcţie. Ea dobîndeşte calitatea de **stil** numai în funcţie de aceşti factori, dintre care cel dintîi, limba, a fost amintită la început ca termen ce condiţionează crearea unui raport, situat pe o treaptă superioară faţă de suma dintre individual şi general, adică dintre vorbire şi limbă. El se constituie într-o altă ipostază, aparţinînd unui nou ansamblu, iar ansamblul, ca entitate este, cum se ştie, mai mare decît suma părţilor lui.

Anticii nu au insistat asupra acestei relaţii care ţine de gîndirea modernă; ei au atras însă atenţia cu insistenţă şi de fiecare dată asupra legăturilor individuale între **subiect** ca mesaj (pentru a folosi un termen foarte general) şi expresia lui necesară şi, deci, motivată de cel dintîi. Că lucrurile stau astfel ne pot convinge interpretările textului literar rămase de la filologii antici. Exegeza celor mai de seamă dintre aceştia nu pierde niciodată din vedere specificul unei opere, diferenţiat după genul ei, după anecdotică, după personaje, situaţii etc. „Stilul" este produsul variabil de la caz la caz al unor asemenea factori interni şi determinanţi ai expresiei, un raport

---

[23] Pierre Guiraud, **op. cit.,** p. 43.

între **res** și **verba** stînd sub tutela conceptului de **decorum,** care veghează la respectarea naturii, adică a verosimilului. El se impune „dinăuntru" în afară, fiind un element coercitiv și decisiv în structurarea artistică a limbii. Unul dintre cei mai subtili cercetători antici ai stilului făcea precizarea următoare, folosindu-se de o comparație sugestivă: „În adevăr, în multe cazuri construim frazele tîrîți de înșeși subiectele noastre, ca și aceia care, coborînd pe o pantă, sînt nevoiți să alerge".[24]

Acest impuls din interior este dirijat însă din afară de principiul sever al adecvării stilistice la subiect. Lui Dionis din Halicarnas îi datorăm observații prețioase în acest sens, însoțite de bogate exemplificări pe text. Este instructiv să atragem atenția asupra modalității foarte actuale de a înțelege stilistica textului literar de către autorul amintit ca reacție a comportamentului lingvistic al vorbitorului față de un stimul extralingvistic. Iată cuvintele lui Dionis care, după ce se referă la selecția cuvintelor în funcție de subiect, adaugă: „. . . noi nu folosim aceeași îmbinare de cuvinte la mînie și atunci cînd ne bucurăm: expresia frazelor nu mai este aceeași cînd ne lamentăm sau cînd ne-am speriat, sau ori de cîte ori ne aflăm sub apăsarea unei stări sufletești. De asemenea, vom spune altfel lucrurile dacă ne punem în gînd să nu răbdăm nici o tulburare de sine și să nu ne arătăm suferința".[25]

Stilul, ca formă a potrivirii la subiect, nu este decît consecința supunerii la natură, a imitației, al

---

[24] Demetrios, **Tratatul despre stil,** traducere de C. Balmuș, Iași, 1943, V, p. 247.

[25] Dionis din Halicarnas, în **Arte poetice . . .,** p. 249.

cărei efect trebuie să ducă la impresia de autenticitate, de „lucru văzut“, cum se întîmplă în poezia lui Homer, din care autorul extrage spre ilustrare cîteva versuri. Într-un exemplu luat din **Odiseea,** unde se descrie efortul lui Sisif de a urca zadarnic la deal o stîncă ce se rostogolește mereu la vale, Dionis dă dovadă de o reală intuiție modernă în analiza structurii stilistice a textului. El pune la contribuție funcția simbolică a fonemelor, sesizează efectul produs de succesiunea silabelor lungi și scurte, rolul pauzelor, al ritmului, al lexicului. Firește, analiza se bazează pe structura lexicală și prozodică a textului original, pentru care sensibilitatea noastră lingvistică nu mai reține aceeași impresie. De aceea, traducerea nu poate fi invocată decît ca un echivalent parțial, prin care traducătorul încearcă să suplinească valorile din versiunea originală, selectînd lexicul și apropiind ritmul, mai ales în ultimul vers (pe care îl vom da și în original) de ritmul versului homeric. Transcriem totuși textul citat de Dionis în tălmăcirea românească a lui G. Murnu, cu toate inconvenientele semnalate:

„Văzui și pe Sisif trudind amarnic:
Purta un stei de piatră uriașă
Cu brațele-amîndouă și spre-o culme
Se încorda din mîini și din picioare
S-o-mpingă tot la deal . . .“

(gr.: **laan ano otheske poti lophon; Odiseea,** XI, 593—596).

Impresiei de efort penibil îi urmează alta, de cădere în rostogolire a stîncii:

„. . . . dar cînd stă gata / S-o suie-n vîrf
o straşnică tărie
O da 'napoi şi-afurisita piatră
Se tot rostogolea pîn'-la cîmpie"

(gr. **autis epeita pedonde kylindeto laas anaides, ibidem,** 598).

„Nu se rostogoleşte oare, comentează autorul, dimpreună cu greutatea stîncii, însăşi gruparea cuvintelor"? Şi în continuare: „Sau, mai bine, am putea spune că rapida succesiune a cuvintelor, care anunţă ceea ce se întîmplă, o ia înaintea impresiei de cădere a stîncii."[26]

Astfel de interpretări ne îndreptăţesc oare să privim atributul de adecvare a limbajului la subiect drept o simplă „virtute", o calitate, corespunzînd unui paragraf dintr-un corp de norme, sau o condiţie care favorizează şi justifică **stilul,** punînd la temelia creaţiei literare un principiu apt să motiveze ideea de interdependenţă dintre semnificant şi semnificat, fuzionate într-o expresie încărcată de semnificare, întrucît este acordată cu imaginea, verosimilă şi **reprezentabilă** a lucrurilor? Acceptînd acest punct de vedere, sîntem destul de aproape de analiza stilistică, înţeleasă, este adevărat, dintr-un alt unghi, în care conceptul de **mimesis,** fie şi cu precizarea lui Aristotel, nu ne mai apare ca fiind subordonat cu stricteţe naturii, ci înrudit cu o lume imaginară stînd sub semnul unei experienţe ca trăire individuală.

---

[26] **Arte poetice . . .,** p. 250—251.

Reacţia împotriva dogmelor retoricii clasice ia forma revoltei iconoclaste în romantism, ca modalitate de manifestare a libertăţii de conştiinţă, necenzurate de ingerinţa prohibitivă, şi autoritară a unui cod. În locul cosmosului, închis în el însuşi şi clădit pe conceptele de echilibru şi armonie ce se cer contemplate şi explicate prin relaţiile ce înglobează în ele atît realul, cît şi umanul printr-un efort de integrare a cunoaşterii în universal, gîndirea se refugiază în microcosmosul individual, iar retorica coboară pe pămînt de pe soclul pe care o ţintuiseră regulile, nu fără a fi împinsă de o secretă pornire spre subminarea şi devastarea ideii de ordine prestabilită, în numele libertăţii de creaţie. Curioasă ni se pare în această privinţă abandonarea cu puţine excepţii[27], în ultimele decenii, a unor definiţii, formulate de antici în spiritul aceleiaşi gîndiri care viza ansamblul, unitatea ca entitate „rotundă" şi suficientă sieşi. Perioada, de pildă, nici măcar nu e amintită în **Gramatica Academiei.** Pentru gramatica mai veche, ea era definită ca o unitate sintactică amplă, construită artistic, prin strînsa legătură dintre cele două părţi ale ei: protaza şi apodoza. Pentru Aristotel, ea este ceva mai mult decît atît şi anume „o formă de expresie avînd un început şi un sfîrşit şi o întindere ce poate fi îmbrăţişată dintr-o privire".[28] Membrele ei sînt elemente componente ce

---

[27] Vezi Tiktin, **Gramatica română,** ed. a 3-a, 1945, p. 240; Iorgu Iordan, **Gramatica limbii române,** 1937, p. 237—239; cf. articolul nostru, **Perioada,** în „Analele Universităţii din Timişoara", Seria ştiinţe filologice, II, 1964, p. 231—240.

[28] Aristotel, **Retorica** III, 9. Citatul la C. Balmuş, **Demetrios, Tratatul despre stil,** p. 33, nota 1. Cf. şi Heinrich Lausberg, **op. cit.,** p. 319; 923—947; 1244. De altfel, în greacă perioadă înseamnă „drum care înconjoară, circular" **(periodos).**

se justifică în măsura în care colaborează la exprimarea unei gîndiri aflate în stare de tensiune crescîndă, pînă ce reîntîlnește punctul de plecare, „ca niște alergători care chiar din clipa plecării văd bine capătul cursei“, explică Demetrios.[29]

Dacă avem în vedere că termenul de perioadă a fost creat de Trasimachos din Chalcedon, care l-a transferat din muzică în retorică, atunci ne dăm seama că ideea de armonie, în ordinea cosmică, se făcea simțită, la cei vechi, pînă și în felul de a gîndi și defini formele de cunoaștere a realității prin limbaj.

Nu trebuie să deducem de aici că abandonarea concepției „clasice“ despre arta cuvîntului a însemnat și abolirea tuturor preceptelor care au asigurat creației poetice o istorie datînd de două milenii și jumătate (avem în vedere numai latura ei de expresie, ca elaborare verbală).

Lista impresionantă a claselor de figuri și tropi stabilită de Antichitate a fost depășită, într-o anumită măsură, unele dintre aceste procedee figurate bucurîndu-se în continuare, totuși, în epoca modernă, de o atenție specială, ca metafora, iar în ultimul timp, pe drept cuvînt, metonimia și sinecdoca, fapt ce a dus la adîncirea cunoașterii structurii și a funcției lor estetice.[30]

6. După o lungă eclipsă, în care însuși termenul de retorică era suspectat de artificialitate și poză,

---

[29] Demetrios, **loc. cit.**

[30] Cf. în special Michel Le Guern, **Sémantique de la métaphore et de la métonymie,** Larousse, 1973 și T. Todorov, W. Empson, J. Cohen, G. Hartmann, F. Rigolot, **Sémantique de la poésie,** 1979.

vechea știință retrasă în manualele didactice, unde continua să învețe pe tineri „arta de a vorbi și de a compune“, a reînviat în ultima vreme datorită unui grup de lingviști de la Liège, care au publicat pe lîngă **Retorica generală** (1970), amintită de mai multe ori pînă aici, și o altă lucrare Retorica poeziei **(Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire,** Paris, 1977). Punînd la contribuție cuceririle lingvisticii moderne, cele două volume reprezintă lucrări de referință indispensabile pentru înțelegerea statutului real, vechi și actual totodată, deținut de una dintre cele mai prestigioase „științe“ ale Antichității.

„Reabilitarea“ retoricii vine, în zilele noastre, și din altă direcție, nu numai din cea literară (asupra căreia vom reveni), ci și din interesul ei filozofic. Ea se afirmă — mai exact, se reafirmă — ca teorie a argumentației, avîndu-și suportul în logică, adică în sfera denotației, cuprinzînd semnificațiile, noțiunile, judecățile și raționamentele; ea depășește însă această sferă, întrucît operează în zona infra-logică a atitudinilor pragmatice și afective, cristalizate în conotația semnificației.[31]

În acest sens mult mai larg, retorica este teoria mijloacelor lingvistice prin care poate fi amplificată expresivitatea vorbirii și sporită forța de persuasiune a replicilor ducînd la adeziunea interlocutorilor, domeniul retoricii fiind verosimilul, nu evidența.[32] Recunoaștem în această definiție o bună parte dintre conceptele vehiculate de vechea retorică și care pă-

---

[31] Henri Wald, **Neoretorica,** în „România literară“, 1981, nr. 2.

[32] Vezi idem, **studiul citat.**

reau a fi fost uitate. De data aceasta însă, ele sînt subordonate pe de-a întregul ideii de **adeziune,** condiție esențială pentru ca fraza rostită sau scrisă să nu plutească în gol, ci să-și atingă ținta, determinînd o atitudine și impunînd un crez care ar trebui să intre de acum înainte în modul de a gîndi și de a fi al interlocutorului și să se manifeste ca atitudine, convingere și acțiune, identificate cu un ideal pentru care omul este în stare, împărtășindu-l, să trăiască sau să moară în numele lui.

Fondatorul acestei orientări, numite și **neoretorică,** este belgianul Ch. Perelman, autorul, între altele, al lucrării, devenită clasică, **Traité de l'argumentation,** Paris, 1958. În țara noastră literatura de specialitate s-a îmbogățit, pe acest teren, printr-o valoroasă lucrare datorată lui Vasile Florescu, intitulată **Retorica și neoretorica,** București, 1973.[33] Care este problematica noii retorici și care este motivarea ei ca ramură a științelor umaniste în lumea modernă a arătat cu limpezime Henri Wald în studiul citat mai înainte.

Pe tărîm literar, eclipsa de care aminteam își are originea în poetica romantismului[34], care refuza programatic conformarea scriitorului la suveranitatea regulilor în numele libertății de creație a geniului. Lucrările lui E. R. Curtius, îndeosebi **Euro-**

---

[33] Ediția a 2-a revăzută a apărut sub titlul **La rhétorique et la néorhétorique. Genèse, évolution, perspectives,** Paris, Les Belles Lettres; București, Editura Academiei, 1982.

[34] Continuată cu poetica de la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui următor. „Prends l'éloquence et tords-lui son cou", sună îndemnul lui Verlaine în cunoscuta sa poezie **Art poétique.** În secolul al XIX-lea s-au mai scris lucrări de retorică, dar alungată fiind din poezie și din știința literaturii, ele s-au adăpostit în manuale destinate, de atunci încolo, școlilor.

päische Literatur und lateinisches Mittelalter (1948, ed. a VI 1967)[35] și vasta sinteză a lui H. Lausberg, **Handbuch der literarischen Rhetorik** (1960, ed. a 2-a 1973) au contribuit în ultimele decenii la cunoașterea detaliată și sistematică a preceptelor vechii **ars bene dicendi** din Antichitate și de mai târziu. Cauza acestei reînvieri trebuie căutată în interesul crescînd arătat de noile direcții ale cercetării (lingvistica pragmatică, teoria comunicării, semiotica și poetica mai nouă) față de descrierea și evaluarea caracterului persuasiv al textelor.[36] Rezultă de aici că retorica devine sau tinde să devină o știință care nu rămîne cantonată între limitele dimensiunii normative ale textului, ci aspiră să devină o știință a literarității și eficacității textului[37].

Față de retorica antică, înțeleasă ca artă **(techne)** călăuzită de un corp de reguli a căror funcție principală era să producă texte, potrivit regulilor artei, intenția primară a retoricii moderne, ca studiu al literarității, este îndreptată nu spre producerea textelor, ci spre analiza lor.[38] Retorica modernă are ca obiect, potrivit definiției autorilor Grupului de la Liège, „cunoașterea procedeelor de limbaj caracteristice literaturii."[39] Ea caută răspuns la între-

---

[35] Tradusă și în românește, **Literatura europeană și Evul Mediu latin** de Adolf Armbruster, cu o introducere de Al. Duțu, Editura Univers, 1970.

[36] Cf. Heinrich F. Plett, **Rhétorique et stylistique**, în **Théorie de la littérature.** Ouvrage collectif présenté par A. Kibédi Varga, Paris, Picard, 1981, p. 140.

[37] Pionierii retoricii moderne sînt, în afară de Ch. Perelman și Grupul μ de la Liège, Roland Barthes, G. Genette, P. Kuenz, T. Todorov, A. Kibédi Varga.

[38] Heinrich F. Plett, **op. cit.**, p. 141.

[39] **Rhétorique générale . . .**, p. 25.

bările „pourquoi et comment tel texte est efficace“?, să explice „comment et pourquoi un texte est un un texte, nous voulons dire: **quels sont les procédés de langage qui caractérisent la littérature?** (subl. aut.) — autrement dit, si l'on doit accorder qu'une image, par exemple, est belle dans la mesure où elle n'a jamais été dite (de cette façon, en cet endroit), encore faut-il qu-elle soit une image?“ În concluzie, autorii afirmă: „Nous postulerons donc que la littérature est d'abord un usage singulier du langage. C'est précisement la théorie de cet usage qui constitue le premier objet d'une rhétorique générale, et peut-être généralisable . . .“[40]

Fiind un studiu al structurilor formale, retorica se prelungește într-o „transretorică“, adică pe un teritoriu numit altădată „cea de a doua retorică sau poetică“.[41]

Renunțînd la caracterul prescriptiv și taxinomic în favoarea interesului pentru cercetarea sistematică a dimensiunii interne a limbajului poetic ca uz, în ipostaza lui de text, în care receptorul deține primatul absolut (H. F. Plett), retorica actuală ocupă un spațiu de investigație în care teoria argumentării, pe de o parte, și poetica, pe de altă parte, se întîlnesc într-o sinteză nouă, adaptată spiritului, gîndirii și literaturii moderne.

Moștenitoare de drept a retoricii antice, stilistica este știința artei cuvîntului, căreia retorica îi datorează nu numai interesul pentru latura expresivă a comunicării, nu numai o sumă de clasificări și

---

[40] **Ibidem,** p. 13—14.
[41] **Rhétorique de la poésie,** p. 27.

un inventar terminologic, ci și, de bună seamă, însăși supraviețuirea și resurecția ei ca disciplină de sine stătătoare. Fără a-și socoti originalitatea teoriilor amenințate de faptul că păşeşte pe un drum bătut de mai înainte, care se prelungeşte însă şi se opreşte pe un teritoriu inaccesibil celor vechi, stilistica își face un titlu de glorie, recunoscîndu-se drept continuatoarea legitimă a unei ştiințe cu rădăcini îndepărtate în timp și viabilă totuși, fie și ca sursă de noi meditații pe marginea limbajului poetic.

II

STILISTICĂ ȘI ESTETICĂ

1. Funcția stilistică a limbii este receptată de cititor ca element constitutiv al operei, generatoare de reacție afectivă prin care se exprimă atitudinea estetică a cititorului. Literatura — și cu deosebire poezia — este artă prin limbaj, de unde și importanța materialului lingvistic, în ansamblul său pentru poezie, iar această problemă este de ordin pur estetic.[1] Pentru a răspunde acestui țel, „Poezia, dacă se poate spune așa, stoarce la maximum limba și în acest domeniu limba se întrece pe sine însăși".[2]

Formulată plastic astfel, observația trebuie reținută, dar și completată. Căci **limba** reprezintă sta-

---

[1] Mihail Bahtin, **Estetica cuvîntului,** în **Poetică, estetică, sociologie** (Studii de teoria literaturii și artei), trad. rom. de Tatiana Nicolescu, Editura Univers, 1979, p. 84.

[2] Idem, **ibidem,** p. 85.

diul material și primar al poeziei, cîtă vreme „nu se depășește“ pe sine. Din momentul în care atinge acest stadiu, altul decît starea ei naturală, ea devine **stil**, în urma procesului de prelucrare artistică, adică concomitent cu actul punerii în acțiune a faptelor lingvistice, devenite mijloace de expresie ale operei.

Fără a fi artă în sine și în întregime și nici un simplu aspect tehnic al poeziei, limba, s-a spus, este artă numai prin unele elemente ale ei care țin de partea de semn, adică de semnificant. Aici intră sonoritatea și ritmul, deci valorile estetice create prin contribuția laturii materiale a semnului.[3] Trebuie să spunem imediat că acestea nu sînt valori independente ale semnificantului, desprinse de semnificat, întrucît ele beneficiază de această calitate în măsura în care **colaborează** la realizarea sensului, activîndu-i potențele expresive și favorizînd astfel declanșarea reacției estetice. Este interesant să amintim aici observația unei cercetătoare, potrivit căreia funcția poetică (noi am numit-o funcție stilistică, incluzînd finalitatea ei estetică) se exprimă prin semnificant: „. . . e un loc comun că limbajul poetic — ni se spune — există și se actualizează în și prin semnificant“.[4] Urmează precizarea că rămîne „o enigmă felul în care se stabilesc relațiile dintre semnificant și semnificat, trecerea unuia în celălalt“.[5] Lăsînd la o parte faptul că nu s-a dovedit pînă acum că limbajul, poetic sau nepoetic, este îndatorat **exclusiv** semnificantului, rezultă din această

---

[3] G. Ivănescu, **loc. cit.**, din „Limbă și literatură“, II, 1956. Cf. și idem, **Istoria limbii române**, p. 717 și următoarele.

[4] Adriana Mitescu, **Despre ideea de geneză a limbajului poetic**, în „Revista de istorie și teorie literară“, 3/1978, p. 319.

[5] Idem, **loc. cit.**

precizare că prima constatare este anulată de a doua, de vreme ce se admite că semnificantul trece în semnificat, de unde rezultă că el nu poate funcționa singur, ci numai în cea de a doua ipostază a lui. „Enigma“ își păstrează ascunzișurile cît timp postulăm misterul ei, fără a încerca să-l dezlegăm. Căci a reduce capacitatea de expresie poetică la o singură dimensiune a semnului, operînd între limitele stabilite de dihotomia saussuriană înseamnă a despica o unitate de comunicare. Or, poezia, oricît de ambiguu și enigmatic ar fi materialul ei lingvistic, este, în ultimă instanță **comunicare,** ale cărei elemente pot fi privite oricum, dar în nici un caz nu ca fiind disociate sau disociabile decît pe un plan strict teoretic. Un răspuns, foarte general, de altfel, la această întrebare, l-am dat atunci cînd am definit stilul ca **formă a unui raport** între semnificant și semnificat impus de funcția stilistică, motivată estetic, a limbii (v. cap. I, II). S-ar putea adăuga acum și argumentul prioritații semantice pe care-l aduce un estetician, anume că **poeticul** ni se relevă prin subordonarea înțelesului material, „concret“ al cuvîntului; cuvîntul devine **„expresie** cînd această carne sonoră, materială, perceptibilă întrupează sensul, cînd semnificația îi este în mod propriu imanentă“.[6]

Pe ce cale se ajunge la semnificația stilistică a cuvîntului, receptată ca valoare estetică, a arătat

---

[6] M. Dufrenne, **Poeticul,** p. 49. Într-o notă de la p. 56, esteticianul francez scrie, citîndu-l pe semanticianul american Isenberg, rezumat de Stevensen: „Cînd citim o operă literară, semnificația cuvintelor, în singura accepție care interesează din punct de vedere estetic, este imediat simțită în experiența noastră“.

Aristotel în **Poetica** sa. În atît de des citatul capitol al XXII-lea el face deosebire între elementele uzuale ale limbii, care asigură claritatea stilului, și cele neobișnuite în vorbirea zilnică (provincialismele, metaforele, podoabele etc.) „care îi vor îngădui poetului să evite banalitatea și vulgaritatea".[7] Așadar, temelia funcției poetice a limbajului ar consta în „fuga de banalitate", care face ca ideile să-și găsească mijloacele de exprimare stilistică proprii, diferențiate și opuse vorbirii comune.[8] A spune „scăunaș urît lîng-o măsuță mică", exemplifică Aristotel, înseamnă a te exprima prozaic, nu însă dacă scrii „scăunaș de rînd puind și-o fărîmă de masă"; tot astfel: „țărmurile fac gălăgie", față de „țărmurile vuiesc".[9]

2. Ne găsim, prin urmare, nu în fața unei limbi diferite, inventate de poet (formulă curentă în ultima vreme, căreia trebuie să-i atribuim însă un înțeles metaforic), ci în fața **altei modalități de utilizare a limbii** și cu alt scop (funcție) decît cea din varianta ei cotidiană. Afirmația pare a fi, dacă nu și este chiar, un loc comun, dar numai pentru că unele adevăruri, s-au banalizat prin frecventa lor citare. De altfel, Hegel nu vedea altfel lucrurile decît Aristotel cînd susținea că limbajul poetic trebuie pus în legătură cu capacitatea artistului de a conferi instrumentului său de comunicare altă moda-

---

[7] Aristotel, **Poetica,** studiu introductiv, traducere și comentarii de D. M. Pippidi, Editura Academiei, 1965, p. 84—85.

[8] Cf. G. Ivănescu, **studiul citat,** p. 201 și **Istoria limbii române,** p. 717—725, unde concepția lui Aristotel este readusă în discuție pentru ilustrarea factorilor constitutivi ai limbii artistice românești, cu privire specială asupra limbajului artistic nefigurat.

[9] Aristotel, **op. cit.,** p. 86.

litate de existență, întrucît pune în acțiune cuvintele, acordîndu-le o funcție diferită de rostul lor strict comunicativ din vorbirea prozaică, dar și din limbajul „cucerniciei religioase sau . . . al speculației științifice".[10] Există cuvinte și procedee, arată în continuare esteticianul german, proprii poeziei, între acestea fiind lexicul arhaic, din acea parte a vocabularului situată în afara uzului, unele îmbinări de cuvinte diferite, anumite forme flexionare, datorită cărora „poezia [. . .] se poate înfățișa îndeosebi ca creatoare de limbă care pășește înainte . . .".[11] În această permanentă tendință spre „mare îndrăzneală și invenție" constă caracterul **inovator** al limbajului poetic, cu condiția, atrage atenția Hegel, ca poetul să nu lucreze, „se înțelege, împotriva geniului limbii".[12] Teza aparține, cum lesne se vede, punctului de vedere clasic, atît de deosebit de cel actual, pentru care poezia echivalează cu o premeditată violare a codului, cu nimicirea limbajului, ca și cum actul anihilării **tuturor** mijloacelor de comunicare, fie și la nivelul uzului, ar fi condiția preliminară a constituirii unui alt limbaj, clădit cu necesitate pe ruine, dintr-o pornire anarhică spre devastare cu orice preț.[13]

Ce se obține prin trecerea cuvîntului dintr-o ipostază semantică, denotativă și referențială în una

---

[10] Hegel, **Prelegeri de estetică,** traducere de D. D. Roșca, vol. II, Editura Academiei, 1966, p. 405—406.

[11] **Ibidem,** p. 406.

[12] **Loc. cit.**

[13] În realitate, ca să citățm o afirmație a lui G. Ivănescu, „Limba poetică, fie ea figurată, fie nefigurată, se naște din tendința spre frumos a omului, care stăpînește orice activitate omenească, și deci și pe aceea a exprimării" (**Limba poetică românească,** în **op. cit.,** p. 207).

stilistică, conotativă și estetică, prin orientarea mesajului către el însuși, potrivit concepției lui Jakobson, ca urmare a tendinței spre autonomie a semnului?

Va trebui să ne întoarcem din nou la noțiunea de **sens,** în accepția lui particulară de **semnificare,** adică de actualizare prin limbaj a valorilor potențate, create și dezvăluite în și prin textul poetic. Avem a face, în această împrejurare, nu numai cu o simplă accepție a termenului desemnînd legătura convențională și presupusă de fiecare dată **in praesentia,** între obiect și semnul denotativ, ci cu un context creat, cu un ansamblu de reprezentări și trăiri **in absentia,** avîndu-și rădăcinile în sîmburele semantic originar și conceptual, apt să genereze cu concursul fanteziei sensuri îmbogățite prin expresia lor inedită care contrazic forma imediată și previzibilă a comunicării. Să citățm din nou pe Hegel, pentru care **sens** este „acel cuvînt minunat care se întrebuințează cu două înțelesuri opuse: o dată el desemnează organele prinderii nemijlocite a realului, iar altă dată numim sens semnificația, cugetul, generalul lucrului și astfel **sens** se referă pe de o parte la exteriorul nemijlocit al existenței, pe de altă parte la esența interioară a acesteia".[14] Și în continuare, autorul **Prelegerilor de estetică** face această precizare, fără de care înțelegerea raportului dialectic dintre cele două sensuri, asociate prin intuiție sub forma unei semnificări globale, nu ar rezulta de la sine, în ciuda unei inconsecvențe terminologice: „O privire profundă nu **separă** însă

---

[14] Hegel, **op. cit.,** I, p. 135—136.

aceste două laturi, ci cuprinde într-un singur sens și pe cel opus acestuia, prinzînd în intuiția nemijlocită, sensibilă, în același timp și conceptul".[15]

Nu ni se pare destul de clar de ce „sesizarea nemijlocită a realului" ca latură exterioară a **existenței** lucrurilor este numită în cele din urmă **esență** și nu **existență,** ca mai înainte, termenul **esență** fiind raportat de drept la „generalul lucrului"; deci la concept, așa cum era de așteptat. Pe scurt, cîtă vreme sensul se referă la realul nemijlocit, el semnifică **existența;** cînd semnifică **esența interioară,** deci generalul, cugetul, el numește **conceptul.**

Important însă este faptul că sensul existențial, concret și particular nu exclude, ci presupune sensul conceptual, abstract și general pe care se întemeiază și de care nu poate fi izolat, legătura dintre ele fiind relevabilă prin intuiție. Or, factorul **intuiție,** căruia Croce i-a acordat o însemnătate capitală în actul creator al fenomenului estetic, limba devenind în concepția esteticianului italian expresie și deci artă grație acestei virtuți a spiritului, este implicat în noțiunea de stilistică, nu numai sub aspect teoretic, ci și practic.

3. Dacă reprezentarea poetică încorporează în ea bogăția fenomenului real[16] ascuns în concept, dar depășindu-l ca firul de iarbă țîșnit din germene, înseamnă că, asumîndu-și altă funcție, creatoare, **existențială,** față de cea potențială și esențială, limbajul își revendică mijloace noi de expresie, pe măsura unui alt rost, căruia i se conformează sau

---

[15] **Ibidem,** p. 136.
[16] Hegel, **op. cit.,** II, p. 401.

căruia este constrîns să i se conformeze. El recurge nu numai la posibilităţile oferite de sistemul figurativ al unei limbi „inopiae causa", ci şi la limbajul artistic nefigurat, a cărui funcţie estetică a fost sugerată de Aristotel şi analizată pe larg de G. Ivănescu cu privire la limba română artistică. Aici trebuie amintite cuvintele „poetice", precum şi figurile fonetice, formele, construcţiile şi structurile sintactice şi prozodice prin care gramatica unei limbi se constituie într-o stilistică a operei sau a scriitorului, adică într-un alt nivel al comunicării, îndatorate expresivităţii şi motivate estetic.

La întrebarea dacă există cuvinte poetice şi cuvinte nepoetice este riscant să se dea un răspuns prin „da" sau „nu". Este însă aproape sigur că pentru mulţi vorbitori, şi mai cu seamă pentru cititorii de literatură, ca şi pentru poeţi, unele cuvinte sînt simţite ca avînd o pondere estetică mai mare decît altele.[17] Cînd pronunţăm **codru, crîng, dumbravă, zăvoi** etc., avem sentimentul că substantivele de acest gen sînt învestite cu o capacitate expresivă care le situează în rîndul cuvintelor „frumoase", în comparaţie cu **mlaştină, moloz, gunoi,** sau **smîrc,** faţă de care înregistrăm impresia de „urît", de „dezagreabil".[18] Impresia nu ne înşeală, ea explicîndu-se printr-o involuntară reprezentare a obiectului despre care a fost vorba într-o altă ordine de idei, obiect pe care cuvîntul îl denumeşte şi care

---

[17] Cf. pentru acest aspect al problemei argumentele lui Jean Cohen în **Le haut langage.**

[18] Despre cuvintele poetice sub aspectul conţinutului lor, raportat la realitatea pe care o denumesc, precum şi la sonoritatea lor, cf. şi Sextil Puşcariu, **Limba română,** ed. 1976, p. 96—97.

influențează aprecierea noastră estetică. Exemplul clasic cu privire la „premiul" obținut la un concurs de substantivul **cristal,** ca fiind cel mai frumos cuvînt din franceză este instructiv. De fapt, nu cuvîntul a fost premiat, ci obiectul desemnat de el, dar ca reprezentare, ca imagine evocată de el în conștiința vorbitorilor, căci altminteri ar fi trebuit să se confere aceeași distincție unor cuvinte cu structuri fonetice identice, ba chiar superioare, de pildă **canal** sau (în românește) **spital.**

Sîntem în astfel de cazuri prizonieri, fără voie, ai autosugestiei iar, pe de altă parte, certificăm, iarăși fără să vrem, existența unei legături între cuvînt și realitatea extraverbală, transcrisă în conștiința noastră ca fenomen psihic asociativ. Exemple ar putea fi luate și din domeniul foneticii, unde simbolismul fonetic, amintit în alt capitol, ne obligă, pentru a spune astfel, să ne imaginăm și să apreciem ca favorabile, euforice, sau, dimpotrivă, defavorabile, disforice obiecte cum sînt **crin** față de **rogoz, scrin** față de **cufăr** ori însușiri ca **ursuz, cîrcotaș,** față de **gingaș, delicat.** Se face oare aici vinovat numai semnificantul de felul nostru de a privi lucrurile sau și imaginea materială, precum și însușirile obiectelor, pe care funcția referențială a limbii n-o poate despărți de impresia, dacă nu chiar de senzația de frumos sau urît, de poetic și prozaic pe care, subiectiv și obiectiv, le asociem reprezentărilor noastre despre realitatea evocată?

4. Mai puțin activă este această influență în cazul celorlalte compartimente ale limbii, al gramaticii, de pildă, unde raporturile realizîndu-se pe un plan abstract intraverbal, impresia de **estetic** ia

naştere din îmbinarea elementelor constitutive şi ambianţa contextuală.

Simpla clasificare a unor mijloace lexicale sau gramaticale de acest fel ne-ar menţine la nivelul retoricii; a le descrie şi a le defini funcţia intră în raza de cercetare a stilisticii; a le aprecia valoarea prin efectele produse de utilizarea generatoare de impresii şi reacţii în sensibilitatea cititorului ţine de domeniul esteticii. Arta literară redusă la simple procedee de limbă care i-ar justifica existenţa ca structură poetică, abstracţie făcînd de funcţia ei, ni se înfăţişează ca o schemă, o descriere complicată căreia i se refuză dreptul de a păşi dincolo de limitele unui limbaj suficient sieşi. Or, extinzînd observaţia unui cercetător actual, sîntem îndreptăţiţi să afirmăm că descrierea, oricît de exactă ar fi, nu înseamnă prin ea însăşi **cunoaştere artistică,** cu atît mai puţin receptare estetică, şi nici **recunoaştere** în sensul platonician, ci descoperire, din ceva ce se construieşte pentru „a realiza irealizatul“[19] de pînă atunci.

Faptul acesta, care ţine de latura cognitivă a artei cuvîntului (şi a artei în general) nu exclude, ci dimpotrivă, — notează H. R. Jauss în cea de a patra teză a teoriei sale — el implică o „experienţă artistică, la nivelul identificării estetice spontane care impresionează („qui touche“), care răscoleşte, care ne face să admirăm, să plîngem sau să rîdem prin simpatie, şi pe care numai snobismul este în

---

[19] Hans Robert Jauss, **Pour une esthétique de la réception.** Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1978, p. 140.

stare s-o ia drept vulgară".[20] Intervine aici împrejurarea că adevărul subiectiv dobîndește legitimitate obiectivă în conștiința cititorului. „Hotărîtor e faptul că adevărul exprimat nu este exprimat numai ca recunoaștere și pentru recunoaștere, ci pentru că el vine totodată dintr-o trăire afectivă și care se cere trăit afectiv."[21] Vom adăuga că sentimentul acestui adevăr care ia forma bucuriei estetice nu este străin de perceperea frumuseții limbii, adică de o anume structurare a ei, de o gramatică a expresiei, devenită limbajul **denotativ** al poeziei, pe care imaginația noastră este chemată s-o întîmpine cu satisfacția descoperirii unor raporturi exprimînd adevăruri dincolo de lucruri și de experiența noastră zilnică, într-o imagine recompusă, prin cuvinte, a unei lumi cu care ne identificăm, ca și cum am fi noi înșiși descoperitorii și creatorii ei.

5. În ce măsură limba se depășește cu necesitate pe sine pentru a se înălța pe un plan superior în textul poetic, dincolo de tot ce era dat de mai înainte, pînă acolo încît ne introduce într-un univers imaginar și real totodată prin sondarea zonelor de adîncime ale unor stări sufletești, vom încerca

---

[20] **Op. cit.,** p. 147. Cf. și afirmația unui estetician care pune în relație conceptul de frumos cu acela de bine și de adevăr, grație capacității frumosului de a iradia: „A gândi în spiritul frumosului înseamnă a gîndi în spiritul binelui și al adevărului. Cu alte cuvinte, frumosul cooperează prin iradiere și solicită adeziune prin acte simpatetice esențiale. Cooperarea emoțională își revarsă resursele sale de generozitate asupra scopului binelui și al adevărului" (Titu Popescu, **Concepte și atitudini estetice,** Editura Meridiane, 1983, p. 15).

[21] Wolfgang Kayser, **Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft,** Berna, ed. a 3-a, 1954, p. 475.

să arătăm în comentariul poeziei **Ulise** de Lucian Blaga, pe care o transcriem:

„De pe liman pe golfuri
privirea ţi-o roteşte.
E liniște ca-n ziua
cînd mă-ntorsei hoţeşte
și ți-am golit de oaspeți
viața, pragul, tinda.
Ia seama Penelope[22]
ce netedă-i oglinda.

Se-ntinde marea clară
pe-un prund de oseminte.
Nu-i nimenea cu prora
s-o spargă, s-o frămînte.
Doar șerpii taie apa
spre-un țărm ghicit în zare,
trecînd peste adîncuri
ca semne de-ntrebare.

Catargul putrezește
la margine de timp,
acolo între Hades
și-acele culmi în nimb.
Nu m-amăgește ceasul
să număr nestemate,
nici nu mă cheamă-n urmă
furtuni și vrăji uitate.

---

[22] Am respectat punctuația autorului din *Poezii* (1962).

Vezi, orice amintire-i
doar umbra unei răni
prin ţări, prin ani primite,
pe la răscruci şi vămi.
Nu aştepta pătanii
să izvodesc, alese.
Deşartă născocire
e vorba ce se ţese

Dar pe liman ce bine-i
să stăm în necuvînt,
şi, fără de-amintire
şi ca de subt pămînt,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,
frumseţea şi cu moartea
lucrează peste noi."

Poezia aparţine liricii reflexive, caracteristice creaţiei poetice a lui Blaga. Ea cuprinde o meditaţie pe marginea ideii de linişte interioară, atribuită lui Ulise, imaginat pe ţărmul mării, după întoarcerea în Itaca. Poemul are formă de dialog, dar cititorul nu ascultă decît glasul eroului revenit acasă, nu şi pe acela al Penelopei, căreia Ulise i se adresează şi a cărei prezenţă tăcută alături o bănuim doar.

Imaginea dominantă a poemului, ale cărui versuri curg în ritmuri unduioase, este reprezentată de termenul **liman** din prima strofă şi repetat în ultima, după un ocol în care ochiul reţine tabloul mării

desfășurate în fața privirii îndreptate spre zări. Limanul este expresia țelului atins, al păcii așteptate și regăsite, după lungi pribegii. Semnificația cuvîntului e simbolică și anume morală.[23] Ea se asociază cu elemente de descriere exterioară, cu **liniștea** și **înfinderea** limpede a mării, asemănătoare unei oglinzi fermecate ce nu și-a pierdut încă puterea ispitei pentru cel întors acasă. În acest sens se cuvine să fie interpretate versurile care sună ca un avertisment: „Ia seama [,] Penelope [,] / ce netedă-i oglinda". Dacă limanul este expresia liniștii recîștigate, marea este simbolul experiențelor tulburătoare și furtunoase ale unei existențe trăite dramatic și rămasă acum străină eroului: locul învolburat și fără hotar al mării, ca spațiu al experiențelor de o viață de pînă acum, îl ia țărmul liniștit, adăpostit de marginile unui liman. Privită de aici, din tihna renunțării acceptate de bună voie, măreția mării îi apare acum calmă și solitară; pustietatea ei „nu-i nimenea cu prora / s-o spargă, s-o frămînte". Imensitatea-i lucie e spintecată numai de drumul șerpilor plutind spre un țărm „ghicit în zare, / trecînd peste adîncuri / ca semne de-ntrebare".

Comparația, de origine livrescă, amplifică prin natura ei vizuală imaginea unui teritoriu străin, văduvit de încercările și voluptatea amintirii, cărora le-a fost martor și părtaș. Impresia de capăt al experiențelor, dar și de abandonare, de resemnare, este întărită de priveliștea din care se degajă senzația de

---

[23] Despre valoarea simbolică a termenilor dominanți și funcția poetică a ritmului, vezi G. I. Tohăneanu, **Structura stilistică a poeziei Ulise** de Lucian Blaga, în **Dincolo de cuvînt**, Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 213—222.

inerție, de părăsire și degradare. Este o ieșire din timp — a unui timp ce se scurge golit de evenimente — punîndu-și amprenta sfîrșitului pe lucruri atinse de aripa, ce nu mai bate, a vremii. Sinecdoca devine simbolul rătăcirilor curmate: „Catargul putrezește / la margine de timp“ — răstignit între ape pe care nu le domină și lumina cerului spre care nu se mai înalță. Stagnarea și renunțarea iau acum numele popasului definitiv, cu seninătatea dureroasă impusă de suprimarea și moartea tentațiilor.

Începînd cu versurile: „Nu m-amăgește ceasul / să număr nestemate, / nici nu mă cheamă-n urmă / furtuni și vrăji uitate“, care separă în mod egal prima parte a poeziei de cea care urmează, privirea eroului se îndreaptă din afară, de la peisajul contemplat al mării, ca simbol al rătăcirilor trecute și părăsite, spre înlăuntru, spre țărmul intim al ființei reîntîlnite în limanul „de acasă“. E un fel de condamnare la scuturarea de tot ce a fost răscolitor, îndelungă vreme, pentru a fi cu putință întoarcerea spre sine și spre clipa de față. Impresiile adunate și interiorizate stau acum sub semnul intensității trăirii, acolo, în fața întinsului nemărginit al mării, ca un sfîrșit de drum. Cuvîntul se dovedește a fi sărac și neîndestulător pentru a cuprinde această stare de suflet împărțită între șirul întîmplărilor unei existențe învolburate, sub semnul trăirilor risipite generos, încheiate, acum, și locul țintei atinse, ferit de primejdii, dar îngrădit de apele stagnante ale limanului, ca reprezentare poetică a tuturor drumurilor sfîrșite, devenite capăt de cale. Ajuns aici, totul trebuie să se petreacă, să se comunice și să-și găsească

răsunet pe un plan adînc, și singurul posibil, al ființei stăpînite de tăcere. Este una dintre ideile poetice fundamentale, întîlnite de-a lungul întregii creații a lui Blaga, aceea de a contesta limbajului virtuțile comunicării unor stări de conștiință ce se consumă cu adevărat numai în imperiul tăcerii, aflate în adîncurile de dincolo de formele verbale ale graiului.

Ultima strofă cuprinde o invitație la împărtășirea sentimentului de beatitudine calmă și „dureros de dulce", trăită de poet. Imaginea simbolică a limanului revine, iar îndemnul este adresat amîndurora — lui Ulise și Penelopei —, la pers. a II-a plural: „Dar pe liman ce bine-i / să stăm în necuvînt . . ." Substantivul din urmă, o creație fericită a poetului, nu înseamnă anularea și strivirea gîndului, ci potențarea lui, și comunicare peste limitele finite ale vorbelor, devenite neîncăpătoare și de prisos.

O liniște adîncă, din care s-a șters tot ce ține de o lume ale cărei amintiri se vor acoperite și ascunse ca niște răni, se așterne peste locul adăpostit de țărm cerînd să fie botezat cu numele uitării și al împăcării. Iar în tăcerea binecuvîntată a clipei, percepută ca murmur odihnitor coborînd din văzduh, frumusețea pură, despovărată de un trecut al rătăcirilor, se întîlnește cu prezentul gîndurilor fără spaimă al supremei tăceri, aflate pe aproape:

„și, fără de-amintire
și ca de subt pămînt,
s-auzi, în ce tăcere
cu zumzete de roi,

frumusețea și cu moartea
lucrează peste noi."

Cele două substantive din penultimul vers leagă între ele două ipostaze ale existenței: una trăită arzător, și cealaltă stînd să asculte de înțelepciunea dureroasă de început al sfîrșitului.

Să rezumăm. Stilistica limbii și estetica limbii sînt compartimente nu numai învecinate, ci și interferente ale ariei de cercetare a textului literar. Amîndurora le este comună întrebuințarea individuală a limbii, privită de stilistică sub aspectul ei de organizare, structural înrudită, iar de estetică sub aspectul de funcție generatoare de emoție, de reacție în sensibilitatea cititorului, care redimensionează și amplifică sensurile manifeste sau subiacente ale textului. Dar în timp ce stilistica cuprinde întregul domeniu al faptelor de expresie ce pot intra în țesătura lingvistică a operei, estetica se restrînge numai la cele elemente care stau în raport direct cu viziunea artistică proprie poemului (poetului), pe care o definesc și o pun în lumină. Stilistica își revendică dreptul de a cerceta realizări lingvistice variate, determinate de un context situațional, psihologic, sociocultural, istoric; estetica este interesată de capacitatea cuvîntului de a se converti în valoare artistică. Informația stilistică își are originea în explorarea variantelor limbii, potrivit specificului lor diferențiat, prezent în textul literar; informația estetică își trage sevele din adîncimile cuvîntului, căruia îi conferă valoare metaforică și simbolică.

„Născută din necesitate, limba culminează în artă", scria Hugo Schuchardt[24]. De la stadiul natural și primar al necesității de comunicare, limba străbate drumul formelor de organizare stilistică pentru a justifica și explica în cele din urmă rostul creator al artei cuvîntului prin cuvînt.

[24] „Aus der Not geboren, gipfelt die Sprache in der Kunst".

III

STILISTICĂ ȘI SOCIOLINGVISTICĂ

1. Constatarea că există raporturi apropiate între lingvistică și sociologie, corespunzînd relațiilor între limbă și societate, una fiind determinată de cealaltă și invers, este de dată mai veche. O direcție de cercetare de mare prestigiu, numită școala sociologică, a dominat primele decenii ale secolului nostru, în fruntea acesteia aflîndu-se Antoine Meillet, părintele concepției sociologice a limbajului. Elevul și apoi colaboratorul său, J. Vendryes, a sintetizat într-o lucrare devenită clasică, **Le langage,** Paris, 1921, principiile acestei orientări, sub influența căreia au stat cîteva generații de lingviști din prima jumătate a veacului al XX-lea. În ultimele decenii, a apărut o nouă disciplină, sociolingvistica. Întemeiată fiind pe rezultatele obținute de lingvistica modernă, ea studiază raportul de implicație reci-

procă dintre lingvistică și sociologie. Acest raport se explică prin aspectul dublu al actului lingvistic, privit ca fapt de interacțiune între indivizi și, în același timp, ca manifestare coordonată a unor elemente lingvistice.[1]

Stilistica a beneficiat de pe urma cercetărilor întreprinse de noua disciplină, care au atras atenția asupra caracterului diferențiat al limbajului folosit de vorbitori în funcție de diverși factori sociali sau situaționali, deci extralingvistici. Astfel, apartenența unor personaje la o categorie socială sau la un anumit mediu duce la folosirea unor particularități de exprimare proprii acestor vorbitori. S-a spus pe bună dreptate că nu există vorbitori care să folosească același stil[2] în toate situațiile determinate de necesitatea de adecvare a comportamentului uman diferențiat în relațiile dintre indivizi sau dintre grupurile sociale.[3] Cînd „vorbitorii" sînt personaje ale unor opere literare, felul lor de a utiliza limba prin apelul la asemenea elemente ce țin de exprimarea grupului social din care fac parte îi caracterizează și îi individualizează și pe această cale. E de ajuns să ne gîndim la teatrul lui V. Alecsandri, la proza lui Creangă sau la comediile, schițele și momentele lui Caragiale pentru a ne da seama de diferențele de limbaj, ca urmare a deosebirilor de ordin social existente între aceste personaje. Avem a face în astfel de situații cu un criteriu extralingvistic, de na-

---

[1] Olliver Burgelin, citat de Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, în Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, Dumitru Chițoran, **Sociolingvistică**, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, p. 14.
[2] William Labov, în **op. cit.** mai sus, p. 78.
[3] Cf. Dell Hymes, în **op. cit.** supra, p. 63.

tură socială, susceptibil să determine un anumit mod de folosire a normelor limbii care poate fi clasificat drept **stil:** popular, regional, familiar etc.[4]

Afirmaţia este valabilă nu numai cu privire la formele diferenţiate de adresare în limbajul de caracterizare din operele literare, ci şi, cu atît mai mult, la cele din vorbirea zilnică. „Numeroase locuţiuni (din limba română, ca şi din oricare limbă) arată reguli sociale mai subtile de întrebuinţare a limbii: nimeni nu poate să spună orice, indiferent de situaţie. Limba înregistrată de lingvişti este neutră, pentru că este desprinsă de celelalte fenomene sociale, pe cînd limba reală este situaţională, ea se desfăşoară după reguli care permit anumite utilizări, dar interzic altele sau, mai precis, permit sau interzic aceleaşi vorbe după cum oamenii se găsesc într-o situaţie sau alta".[5]

Autorul citat observă pe bună dreptate că ceea ce se poate spune „între patru ochi", în intimitate, între prieteni etc. nu se poate spune în public. „Există deci, afirmă sociologul român, nu numai o **estetică a limbii,** ci şi o **etică** a ei."[6]

Un vorbitor, chiar cînd are sentimentul că se exprimă „literar", poate fi identificat ca aparţinînd unui anumit grai, întrucît rămîne tributar unor particularităţi regionale, care-l dau în vileag. Iată, de exemplu, cum vorbeşte un medic din romanul **Arta conversaţiei** de Ileana Vulpescu:

---

[4] Cf. Pierre Guiraud, **op. cit.,** p. 113—114. Analize de acest fel au făcut la noi Garabet Ibrăileanu, Iorgu Iordan, Tudor Vianu, Şt. Cazimir ş.a.

[5] Traian Herseni, **Sociologia limbii,** Editura Ştiinţifică, 1975, p. 92.

[6] **Loc. cit.**

„Te citez, Sînzîiană, fiindcă-mi place tare mult cum vorbeşti.

Puţină lume **ştie vorbi** (subl. aut.), cu adevărat“ (p. 167). „. . . . Ştie vorbi . . . notează autoarea. Doar în Transilvania şi în Banat se mai foloseşte un mod personal plus infinitivul, ca în latină, observă Sînzîiana pentru sine“ (p. 168).

Acelaşi medic vorbeşte altă dată despre alt-cineva, adăugînd la construcţia de mai înainte încă una dintre particularităţile specifice, de data aceasta, limbajului cult din partea de vest şi de nord-vest a ţării: „Dar el [Alexandru Bujor] **ca şi** gazetar (subl. aut.) a făcut mult bine. A luat apărarea unor oameni în cauze drepte, a deschis anchete, a stîrnit un curent de opinii.“ (p. 400)

2. Sociolingvistica introduce o distincţie între normele **interne,** caracteristice unui anumit sistem lingvistic, cu valoare generală şi normele **sociolingvistice,** exprimînd utilizarea **adecvată** a sistemului, în funcţie de factorii diverşi impuşi de actele de comunicare verbală.[7] Avem a face în astfel de împrejurări cu modalităţi **variate** de comunicare verbală, care se explică prin dependenţa lor de un corp de norme particulare care aduc o informaţie suplimentară cu privire la raporturile dintre vorbitorii situaţi pe trepte diferite sub aspect social, sociocultural, profesional, ca vîrstă, relaţii de rudenie etc.

Care sînt consecinţele acestui fapt în planul expresiei literare?[8] În realizarea mesajului literar,

---

[7] Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, **Normele sociolingvistice şi unele aspecte ale analizei stilistice,** în „Limbă şi literatură“, 1978, nr. 4, p. 508.

[8] Urmărim aici ideile expuse de B. Cazacu în articolul **Linguistique et sociologie. Implications sociolinguistiques dans**

autorul (vorbitor sau scriitor) se găsește în situația de a selecta, în funcție de factori variați, mijloacele de expresie — fonetisme, forme, construcții gramaticale și elemente lexicale — aparținînd limbii naționale. Acestea formează repertoriul lingvistic al unei comunități sau al unui individ trăind într-un anumit loc, într-o epocă anumită și într-o anumită societate. Or, dacă limba este un sistem stratificat din punctul de vedere al structurii interne, ea nu apare mai puțin stratificată din punctul de vedere al utilizării ei în raport cu spațiul geografic, cu evoluția istorică a comunității etnice respective, cu mediul social în care trăiește autorul și cu situația (contextul) în care este utilizată limba. Se creează astfel, în funcție de acești factori, **variații** lingvistice spațiale (regionalismele), temporale (arhaismele, neologismele), sociale și contextuale. Acestea din urmă sînt determinate de împrejurarea (situația) concretă în care are loc comunicarea, individualizată prin cadrul și tema mesajului, precum și prin raporturile profesionale sau ierarhice dintre interlocutori. În concluzie, în stilistică și în sociolingvistică, observă Peter Trudgill, citat de B. Cazacu, „există un concept comun: acela de **variație,** deci stilurile care alcătuiesc repertoriul verbal al unui anumit vorbitor reprezintă versiunile particulare ale dialectului său, pe care el le folosește în anumite contexte“.[9]

Constatările de pînă aici justifică posibilitatea de includere a unora dintre problemele sociolingvisticii în sfera cercetării stilistice. Așadar, variațiile

---

l'interprétation du texte littéraire, în „Revue roumaine de linguistique“, (tirage à part) tom XXVI, 1981, nr. 1, p. 9.

[9] B. Cazacu, **loc. cit.**

se supun unor reguli în virtutea cărora au loc modificări în formele comportamentului lingvistic al interlocutorilor, potrivit statutului sau gradului de dependență (socială, culturală, familiară) dintre ei.[10] Noi vorbim mai multe limbi („mehr sprachig"), chiar cînd ne exprimăm în limba maternă, afirmă pe bună dreptate un lingvist contemporan.[11]

3. Formele de adresare și formele de salut sînt exemple foarte concludente în această privință. Să începem printr-o observație a lui G. Ibrăileanu, făcută pe marginea romanului **La rôtisserie de la reine Pédauque** de Anatole France, unde Jacques Tournebroche, elevul abatelui Jerôme Coignard, i se adresează maestrului cu cuvintele: „mon bon maître", iar acesta, elevului, cu „Tournebroche, mon fils". Formulele, notează Ibrăileanu, nu pot fi traduse în limba română, „oricît ne-am chinui", căci la noi raporturile dintre elev și profesor nu au fost de natură să permită un astfel de mod de adresare, în care se cuprind, adăugăm noi, respectul, atașamentul și afecțiunea.[12]

Alegerea formelor de adresare nu este deci întîmplătoare; ea se supune regulilor care guvernează raporturile dintre indivizii unei comunități sociale. Aceste reguli „dictează" varianta adoptată de vorbitor, care este cea adecvată condiției interlocutorului

---

[10] Cf. Liliana Ionescu-Ruxăndoiu, **art. cit.** din „Limbă și literatură", p. 508.

[11] Mario Wandruszka, **Formalinguistik, Psycholinguistik, Soziolingvistik, Interlinguistik,** în vol. **Probleme der Sprache.** Eine interdisziplinäre Ringvorlesung, Universität Mainz, 1973, p. 129.

[12] G. Ibrăileanu, **Opere,** vol. VII, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Univers, 1979, p. 121.

ori situației de comunicare. Ele îndeplinesc „rolul unor indici sociali", sînt un fel de etichete, cărți de vizită ale statului vorbitorilor și ale felului în care sînt **reglementate,** în plan social — dar și afectiv — raporturile dintre ei.[13]

Oricine își dă seama că în limba română modernă pronumele **tu** nu este substituibil cu **dumneata** sau cu **dumneavoastră,** utilizarea fiecăreia dintre aceste forme fiind cerută de „calitatea" și de poziția socială, culturală și ca vîrstă a locutorului și a interlocutorului angajați într-un dialog. Relațiile de prietenie sau de familie admit folosirea primei variante, raporturile de la „superior" la „subordonat" pot fi marcate prin a doua, cele de la „subordonat" la „superior" ca și acelea care poartă, în general, conotația „respect", prin ultima. Există și particularități regionale care imprimă unor forme din această categorie valori stilistice suplimentare, inexistente în alte graiuri. Astfel, pronumele de politețe **d-ta,** în vorbirea unui moldovean sugerează răceala, dacă nu chiar desconsiderarea, distanța față de partener, deoarece forma de adresare uzuală și familiară este, în acest grai, **mata.**

În romanul **Adela** (ed. 1959, p. 55), G. Ibrăileanu surprinde deosebira calitativă de proporții afective . . . uriașe dintre cele două forme ale pronumelui în pasajul pe care-l transcriem: „Într-o după amiază, cînd Adela m-a văzut intrînd (mă aștepta!), a venit la mine obidită, furioasă, indignată, ca să-mi facă cunoscut ofensa sîngeroasă pe care i-o adusese o domnișoară, fiica unui vecin: „Mada-

---

[13] Cf. B. Cazacu, **op. cit.,** p. 12.

miţa m-a făcut **dumneata!**“ (subl. aut.). Era ceva teribil, în adevăr. **Adjectivul** (subl. aut.) acesta, mica moldoveancă îl cunoştea pînă acum spus numai slugilor . . .“

Se pot stabili mai multe microsisteme ale formelor de adresare în funcţie de criteriile diferite care reglementează utilizarea lor. Unul dintre aceste criterii este cel familiar (şi familial)[14], în care este implicată ideea de vîrstă. Un copil sau un tînăr i se adresează unei persoane mature de sex masculin cu **nene** ca Ziţa, personajul din **O noapte furtunoasă,** cînd conversează cu cumnatul ei, jupîn Dumitrache. Deosebirile pot fi şi de ordin profesional. **Jupîne** era forma de adresare folosită de subordonaţi (ucenici, calfe) faţă de patroni — comercianţi sau meseriaşi. Chiriac şi Spiridon, din aceeaşi piesă, recurg invariabil la ea.

4. Un exemplu instructiv despre modul cum se modifică mijloacele de expresie sociolingvistice potrivit cu situaţia de comunicare ne oferă cîteva fragmente de dialog din romanul **Scrinul negru** de G. Călinescu (ed. 1960, p. 6—7). Un grup de bărbaţi şi femei păşesc înşiraţi în coloană cîte doi. Ţinuta lor vestimentară, în afară de a unuia, sugerează că este vorba de nişte foşti aristocraţi. O femeie iese la gard şi i se adresează unuia dintre ei:

„— Dacă poţi să-mi schimbi butelia de aragaz! zise femeia aproape şoptind.“ [. . .] Una dintre fe-

---

[14] O diversitate terminologică strict sistematizată după gradul de rudenie găsim în limbajul familial. Ampla monografie a lui Vasile Scurtu, **Termeni de înrudire în limba română,** Editura Academiei, 1966, cuprinde un foarte bogat material în acest sens, deşi lucrarea are caracter descriptiv, onomasiologic, faptele fiind repartizate pe sfere semantice.

mei, cu mantou de leopard veritabil cam vestejit și depilat i se adresează:

— Conte, în cartierul ăsta se găsește ușor aragaz?

— Prințesă, dacă ții rîndul de la trei dimineață și chiar de cu seara, prinzi.“

Scena se petrece pe o stradă mărginașă din București, în decembrie 1950.

Interesant este în acest dialog șarjat și conjunctural . . ., contrastul dintre realitatea extralingvistică (ținuta vestimentară precară a personajelor, îndeletnicirea lor sezonieră, ocazională, de intermediar) și „stilul“ conversației, cu respectarea strictă în convorbire a formelor de adresare prin titlurile de noblețe purtate de interlocutori. Contrastul sporește și datorită modului direct, lipsit de precauțiile politeței convenționale, cu care i se adresează trecătorului femeia de după gard (un alt element de decor contrastant), folosind verbul la singular, deoarece personajul în cauză ocupă în preocupările ei un alt loc foarte modest și, în consecință, un rol diferit față de mentalitatea și manierele celui vizat de ea, ca și ale celorlalți însoțitori ai săi aparținînd aristocrației deposedate de titluri și poziție socială.

Sistemul formelor de adresare poate fi supus unor restricții motivate psihologic de o situație nou creată și neașteptată, care pune în dilemă reacția lingvistică a vorbitorului. Într-un alt fragment din același roman (p. 39), doctorul Zănoagă îl chestionează pe Gaittany:

„— Ce face Filip?

— Băiatul? E bine, este cu . . .

Gaittany privi în toate părţile, găsind inavuabil a pronunţa cuvîntul prinţesă în public. Aplecîndu-se la urechea doctorului, termină propoziţia:

— . . . este cu Hangerlioaica."

Între „prinţesă" şi „Hangerlioaica" există o deosebire sociolingvistică şi stilistică în acelaşi timp. Numele titlului de noblețe intră aici în . . . relaţii de sinonimie contextuală cu numele de familie, pus la feminin. Numai că sufixul moţional **-oaică** are, în românește conotaţii peiorative cînd substantivul care desemnează numele de familie este la feminin. El este peiorativ cînd i se spune unei femei **Popeasca, Vasileasca,** deoarece variantele de acest gen sînt un produs al mediului lingvistic oarecum periferic, spre care aceste forme trimit, creînd „efecte prin evocare", după formula lui Bally. Efectul este şi mai puternic atunci cînd se atribuie această formă numelui purtat de o familie princiară sau voievodală. Înlocuind pe „prințesă" cu „Hangerlioaica", după o clipă de ezitare, atît cît era necesar pentru adecvarea limbajului la context, Gaittany s-a pus la adăpost de eventuala suspiciune a raporturilor lui cu societatea aristocratică, transferînd personajul incriminat din lumea lui în mediul mahalalei.

În sfîrşit, dat fiind că nu totdeauna vorbitorul se găsește în același mediu, omogen ca structură socială, profesională, politică, culturală etc., ci dimpotrivă (v. şi exemplul de mai sus), comportamentul lui se adaptează la împrejurări şi la interlocutori, pe care îi tratează diferenţiat, în conformitate cu statutul lor sociocultural, profesional sau politic. **Poziţia** vorbitorului se definește astfel prin indici variabili, de la caz la caz, după felul cum s-au fixat şi

cum funcţionează raporturile dintre el şi interlocutor.

Vom recurge la încă un exemplu din acelaşi roman al lui G. Călinescu. La p. 346—347 ni se relatează despre o ieşire la ţară a lui Ioanide, care dorește să afle „cum mai stau ţăranii cu civilizaţia". Un personaj oficial, Leu, i se adresează oaspetelui cu „tovarăşe arhitect." Acesta îl apostrofează amabil pe un ţăran: „Ascultă, **iubitule** [...] **de ce ţi-ai** vopsit casa în negru?" „Aşa am văzut eu, să trăiţi, la Bucureşti", răspunse ţăranul. Pe altul îl întrebă: „Cine ţi-a făcut, **drăguţă,** temelia casei?"

Cît de deosebite între ele, şi, în acelaşi timp, riguros sistematizate la nivelul normei sociolingvistice sînt formulele de salut în română se poate vedea din inventarul întocmit de o cercetătoare într-o lucrare recentă.[15] Dacă „bună dimineaţa", „bună ziua", „bună seara" sînt folosite, în română, ca şi în multe alte limbi, potrivit cu momentul cînd are loc întîlnirea, „bună vremea", (în graiul moldovean) se utilizează cînd lucrurile se petrec în amurg, („Bună vremea, măi copile..." scrie Eminescu în **Călin. File din poveste.**) Simplul fapt al revederii, sau numai al întîlnirii poate fi marcat printr-o formulă ad-hoc: „Bun întîlnişul, voinice!", îl întîmpină spînul pe fiul craiului în **Povestea lui Harap Alb** şi „Bună calea, drumeţule!" — cînd îi iese în drum a doua oară.

5. Deşi intrate în uz, avînd deci caracterul unor sintagme sau al unor propoziţii, deseori eliptice cris-

---

[15] Vezi Marica Pietreanu, **Salutul în limba română,** Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1984.

talizate şi convenţionale, formulele de salut împrumută stilisticii un material extrem de instructiv din care cercetătorul poate desprinde „ce se ascunde“ în spatele cuvintelor celui ce adresează **într-un anume fel** urarea.

Iată şi un ultim exemplu, relatat de cineva care îşi aminteşte, la anii maturităţii, despre o întîmplare din copilărie. O fetiţă, elevă de liceu, originară din mediul rural moldovean, se întoarce în vacanţă acasă şi . . . nu ştie dacă trebuie să salute pe oamenii întîlniţi în cale cu „bună sara“ sau cu „bună seara“. Conflictul psihologic, dacă i se poate spune aşa, ia naştere aici din coexistenţa a două norme, de unde şi concurenţa dintre ele: una ţine de sistemul fonetic al graiului de acasă, cealaltă, de normele limbii literare, învăţate în şcoală. Amănuntul prezintă interes şi din punctul de vedere al modului cum necesitatea adecvării sau a readaptării la contextul social nu poate elimina conştiinţa existenţei unui alt nivel al exprimării. Din conflictul iscat între aceste două posibilităţi de exprimare se naşte sentimentul existenţei unei norme **alternante** sociolingvistice, care este selectată în funcţie de realitatea extralingvistică, sub imperiul căreia se produce această alternanţă ducînd la variaţie lingvistică.

Ni se pare că nu greşim cînd afirmăm că, privite din acest unghi, faptele de limbă înţelese ca manifestări individuale situate între sistemul general dat şi sistemul de reguli derivate din necesitatea adaptării la context sînt, ca şi faptele stilistice, produsul unui raport, avînd un conţinut nou, ceea ce înseamnă că ele pot intra şi intră în sfera de cercetare a stilisticii, cu condiţia ca existenţa lor să nu

fie numai înregistrată ca material lexical sau gramatical, ci și explicată ca expresie și valoare suplimentară a unui act de comunicare, reflectînd **poziția** sau **atitudinea** celui care o folosește într-o situație dată.

O disciplină este obligată să-și circumscrie obiectul pentru a nu împinge cercetarea dincolo de marginile teritoriului ei. Sociolingvistica nu face excepții de la această regulă. Ea rămîne cantonată între limitele impuse de varietatea situațiilor create de raporturile între vorbitorii aflați pe trepte sociale (socioculturale) și profesionale diferite, pentru a marca deosebirile de comportament verbal în vederea adaptării la context. Adecvarea la context, rezultată din selecția formelor de adresare existente și codificate într-un microsistem, nu se explică însă în întregime prin simpla raportare la mijloacele de comunicare determinate de statutul sociocultural sau profesional al vorbitorilor. Ar trebui adăugat aici — amănunt pe care sociolingvistica îl trece sub tăcere — și elementul individual, subiectiv, implicat în relațiile dintre vorbitori. Exemplele date mai înainte au vrut să ilustreze această latură a cercetării întreprinse din unghiul **sociostilisticii,** care nu poate fi izolată de o altă știință cu caracter interdisciplinar, anume psiholingvistica. Vrem să spunem că opțiunea pentru o variantă sau alta a comunicării din exemplele discutate are loc în condițiile unui „conflict“ psihologic, chiar dacă uneori el se situează pe al doilea plan. Intervine, prin urmare, în situațiile discutate și în altele care li s-ar putea adăuga, un factor de ordin psihologic, asociat cu cel de natură socială, de „adaptare“ la o împrejurare, la un „context“ definit nu numai sociolin-

gvistic, ci și etic; de unde ar trebui să conchidem că a despărți cele două sau mai multe aspecte sub care se poate înfățișa faptul lingvistic în astfel de cazuri înseamnă a-l prezenta trunchiat și în consecință irelevant. Să dăm în sprijinul afirmației făcute acum însă un exemplu, întorcîndu-ne la formele de adresare menționate, cu subtextul lor, de-a lungul acestui capitol, unde s-a putut vedea că unele dintre formele utilizate de un partener sau altul sînt indici ai unei ideologii pe care felul de a întreba sau de a răspunde al cuiva, aflat într-o anumită „situație", o certifică și o legitimează. Iată, în acest sens, o scenă din interogatoriul luat unei călugărițe de către Tribunalul instituit în timpul Revoluției franceze. O transcriem din romanul **Adam și Eva** de Liviu Rebreanu:

„— Crezi într-un **ci devant** Dumnezeu? întrebă președintele.

— Da, părinte! murmură acuzata.

Publicul izbucni într-un hohot de rîs. Rîseră jurații, judecătorii, pînă și Lebon. Yvonne își roti privirea desperată, întîlni iar ochii lui Gaston. Președintele reluă:

— Aici nu suntem la mănăstire, înțelegi? . . . Răspunde la întrebare!

— Da, domnule! făcu acuzata, stîrnind o nouă năvală de rîsete.

Președintele îi explică, blajin, că republica, decretînd egalitatea tuturor, nu cunoaște decît cetățeni, așa că el nu e decît cetățean-președinte" (Liviu Rebreanu, **Opere,** VI, Editura Minerva, 1974, p. 259).

Părinte și domnule sună, în această împrejurare, teribil și tragic de onest și de conform cu sistemul de reguli instituit de relațiile de pînă atunci în societatea medievală. Pe de altă parte, felul tradițional și deferent de a se adresa unei autorități nou instituite, utilizînd formule, aparținînd „vechiului regim" apărea dintr-odată anacronic, „autodemascator" și ridicol pentru aceia care se vedeau și se simțeau înălțați ca pe un piedestal sub protecția noii forme de adresare, decretate, chemate să proclame prin însăși instituirea și rostirea ei, anularea vechilor deosebiri de apartenență socială, „egalitatea" în drepturi de care trebuia să dea seamă și limba . . .

Intenționalitate de care e străbătută limba ca manifestare a unor elemente ale ei **în acțiune,** ca acte de vorbire reflectate în atitudinea locutorului, a fost remarcată de Ch. Bally atît în **Traité de stylistique française,** cît și în **Le langage et la vie.** Lingvistul genevez a făcut din ea, cum se știe, un principiu al deosebirii dintre valorile stilistice și cele logice, gramaticale.[16] S-a văzut că în practica relațiilor sociale formele de adresare sînt determinate de reguli convenționale ce țin de natura, ierarhia și situațiile care definesc și impun raporturile realizate verbal dintre interlocutori.

Din punct de vedere **pragmatic,** actele de vorbire sînt privite sub aspectul funcției primare și

---

[16] É. Benveniste a atras atenția cu mult înaintea studiilor recente asupra limbii privită „comme activité manifestée dans des instances de discours qui sont caracterisées comme telles par des indices propres" (**Problèmes de linguistique générale,** I, Paris, Gallimard, 1966, p. 257).

imediate a cuvîntului, de modificare a situaţiei interlocutorilor. Avem a face în astfel de cazuri cu un act ilocuţionar. Verbe cu sens **activ** încărcate cu „forţă ilocuţionară“, ca a **afirma,** a **promite,** a **întreba,** a **dori** etc. intră în această categorie. Promiţînd, eu nu **comunic** pur şi simplu, ci îmi asum în plus o obligaţie faţă de interlocutor, aceea de a realiza intenţia îndeplinînd promisiunea; întrebînd, eu îmi exprim o atitudine, dar îi creez în acelaşi timp partenerului o situaţie nouă în virtutea căreia el se simte dator să răspundă sau să mă refuze.[17] Mai mult decît atît, precizează un cercetător contemporan: „affirmer quelque chose, c'est se poser comme croyant ce que l'on énonce, c'est, si l'on veut, professer sa croyance, l'exprimer conventionnellement“.[18]

„A mărturisi credinţa“ în ceea ce afirm înseamnă nu numai implicarea mea în enunţ, ci şi un mesaj orientat, adresat prin convenţiile limbii cuiva sau spre ceva care îmi întreţine sau îmi justifică acest sentiment, fără de care credinţa mea ar fi un joc van al închipuirii planînd deasupra pustiului unei subiectivităţi din care ieşirile spre dincolo de noi ar fi zăvorîte şi uitate.

Întrucît este vorba de comunicare ca **activitate de sens** sau de actul întrebuinţării limbii, aşadar despre ceea ce ţine de esenţa limbajului, studiat în planuri diferite, dar nu fundamental opuse, de cele două discipline, o apropiere între stilistică — cu deo-

---

[17] Cf. Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, **Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,** Ed. du Seuil, 1972, p. 430.

[18] François Récanati, **Le développement de la pragmatique,** în nr. citat din **Langue Française,** p. 11.

sebire între o sociostilistică — și pragmatică ar fi în favoarea celei dintîi. Dar o abordare de acest gen nu se întrezărește deocamdată.

Contribuții însemnate pentru fundamentarea teoretică a unei poetici ilocuționare și a sociopoeticii a adus, în ultima vreme, cercetarea americană. Cititorul român are la îndemînă, în această privință, o valoroasă culegere recentă, **Poetica americană. Orientări actuale.** Studii critice, antologie, note și bibliografie de Mircea Borcilă și Richard Mc Lain, cu un cuprinzător studiu introductiv **(Noi orizonturi în poetica americană)** de Mircea Borcilă, Editura Dacia, 1981.

IV

STILISTICĂ ȘI CRITICĂ LITERARĂ

1. Într-o frumoasă pagină consacrată artei literare a clasicilor, Amado Alonso vorbește despre capacitatea scriitorului de a găsi sens poetic unei realități, unui ceva-anume, ceea ce „înseamnă a-l organiza, a-l construi, a-l forma, a descoperi legile coerenței care să-l facă purtător al acestui sens căutat". Și în continuare: „În fața mării — prezentă sau imaginată —, în fața unei întîmplări alese ca temă, poetul primește senzațiile informe ale obiectului ce-i stă în față; experiența și intenția specială a poetului acumulează asociații, amintiri, evocări etc. Iar ceea ce construiește poetul sînt tocmai aceste impresii și informații din exterior și adaosurile experienței și ale intenției sale. A le construi înseamnă a recurge anume la acelea care au semnificație pentru intenția poetului, și nu la

celelalte, precum și a provoca altele, necesare, care altfel ar fi rămas o simplă posibilitate".[1] Căci percepțiile noastre, observă mai departe cercetătorul spaniol, sînt în mod fatal unilaterale, astfel încît realitatea ce cade sub ochii noștri nu poate fi văzută altfel de noi, ca oameni de rînd, decît fragmentar, chiar cînd ochiul sau auzul nostru se concentrează asupra ei ca întreg.[2]

În general vorbind, adaugă același autor, noi sîntem dominați, ca să spunem așa, de lucruri, le percepem atribuindu-le de fiecare dată semnificațiile dobîndite prin contactul uzual cu ele și numite prin mijloacele limbajului tradițional. Or, poetul vine în întîmpinarea lucrurilor, el le atribuie sensuri noi care se cer organizate, în acest scop, într-o formă.[3] „Prin urmare, ne reamintește Alonso, sensul nu stă în obiect, căci realitatea zăcea informă (pînă atunci) cu toate atributele ei, într-o amorfă așteptare".[4]

Despre stil, în înțelesul dat acestui concept pînă acum, de modalitate de existență verbală a textului literar, scoasă dintr-o **amorfă așteptare,** nu se poate vorbi altfel, cum am făcut-o, dealtminteri și pînă aici, decît dinlăuntrul operei literare. Aceasta înseamnă că punctul de plecare al interpretării este textul însuși, ca realitate lingvistică structurată, supusă însă constrîngerilor de-

---

[1] Amado Alonso, **Materie și formă în poezie,** în românește de Angela Teodorescu-Martin, prefață de Mihai Zamfir, Editura Univers, 1982, p. 38.

[2] Idem, **loc. cit.**

[3] **Ibidem,** p. 41.

[4] Idem, **op. cit.,** p. 39.

terminate de funcţia stilistică şi receptată ca impresie şi emoţie estetică.

Metoda ţine de critica stilistică şi este una dintre formele analizei literare, întrucît obiectul acesteia este exegeza creaţiei literare ca mesaj cuprinzînd ideile, sentimentele, impresiile scriitorului transfigurate şi înfăţişate ca produs reconstituit, recreat al unor trăiri individuale şi al unei viziuni originale, apte să stîrnească reacţia cititorului şi s-o convertească în emoţie estetică.[5] S-a afirmat pe bună dreptate că acest gen de critică „pune în centrul atenţiei conceptul de **operă,** de structură organică, de întreg care-i mai mult şi altceva decît suma părţilor sale ş.a.m.d.“ În acelaşi timp şi sub alt aspect, „critica stilistică se diferenţiază (de alte metode) printr-o **declarată aspiraţie spre precizie**“ (subl. aut.).[6]

2. Vom urmări, pentru exemplificare, cîteva fragmente din opera lui Sadoveanu, pe care le vom subsuma, pentru a asigura o anumită unitate demonstraţiei, ideii de **peisaj** sau, mai exact spus, modului în care natura este văzută de scriitor din unghiuri diferenţiate, mergînd de la „cetirea“ ei, la solidaritatea dintre om şi natură şi pînă la recrearea ei ca stare de spirit: o stare poetică, născută printr-un proces de trecere din condiţia reală a naturii în aceea de produs al fanteziei şi trăirii care o scoate din starea virtuală în care ea zăcea ca sumă de posibilităţi înainte de a-i fi atribuit

---

[5] N. Raţă-Dumitriu, **Critica stilistică,** în vol. colectiv **Analiză şi interpretare. Orientări în critica contemporană,** Editura Ştiinţifică, 1972, p. 29.

[6] Idem, **loc. cit.**

un sens ce nu mai aparține lucrurilor ca atare, ci artei, adică facultății de a descoperi și pune în valoare cu ajutorul cuvîntului o altă realitate, subiectivă, contemplată, suprapusă celei dintîi.[7] Căci dincolo de actul de contemplare a scriitorului, ea nu era decît fenomen sau materie cuprinzînd semnale curente ori semne comune, monosemantice.

Vom atrage atenția cu acest prilej și asupra deosebirilor dintre principiile analizei literare și ale celei stilistice, ajungînd pe această cale la o înțelegere mai adecvată a conceptului de stil individual artistic cu trăsăturile dominante în cazul operei lui Mihail Sadoveanu.

Un cercetător francez își intitulează una din cărți **Limbajul înalt.**[8] Termenul amintește de **stilul înalt** din retoricile și poeticile Antichității. Deosebirea dintre cele două noțiuni nu este însă numai de natură terminologică. Prin „limbaj înalt" autorul cărții înțelege poezia în ipostaza ei de limbaj poetic sau de poeticitate, care se opune limbajului conceptual al prozei, în timp ce pentru cei vechi stilul înalt era una și cea mai elevată dintre cele trei trepte de realizare a expresiei lingvistice alese, folosite într-un discurs sau într-o operă literară.

Noțiunea de **stil înalt** nu este o noțiune perimată, cum s-ar părea, chiar dacă autorul cărții amintite mai înainte ne îndeamnă să credem că

---

[7] „Ceea ce se comunică în limbajul poetic nu este un conținut sufletesc real, ci contemplarea acestuia", Carlos Bousoño, **Teoria expresiei poetice,** p. 46. „Dacă poemul ar comunica pur și simplu ceea ce se simte, atunci cînd autorul ar scrie că-l dor măselele, l-ar durea și pe cititor, cînd ar scrie că e îndrăgostit s-ar îndrăgosti și cititorul", idem, **ibidem,** p. 47.

[8] Jean Cohen, **Le haut langage,** 1979.

limbajul poetic este prin definiţie singurul limbaj înalt.[9] Există şi o proză poetică, ale cărei mijloace sînt sau pot fi împrumutate din aceleaşi surse verbale şi care duc la efecte identice sau similare pe plan artistic cu acelea ale poeziei.

3. Afirmaţiile de mai sus pot fi ilustrate prin limbajul prozei lui Sadoveanu, cu referire specială la proza descriptivă, în care conceptul de stil înalt se întîlneşte şi se confundă cu acela de limbă artistică, în sensul larg al cuvîntului, de exprimare individuală şi sinteză amplă a virtuţilor estetice ale limbii naţionale.

În exemplul pe care îl transcriem din **Zodia cancerului,** un personaj tălmăceşte semnele vremii şi prevesteşte după ele schimbările ce se anunţă. Vorbeşte căpitanul Turculeţ, care răspunde abatelui Paul de Marenne la întrebarea dacă a consultat vreun astrolog străin în această privinţă:

„— Cuvioase părinte, n-am cerut sfat niciunui cetitor de stele; văd însă graurii în cîrduri cu cioarele şi cu stăncile, şi cunosc mai ales după glasul acelor cioare şi acelor stănci, că vremea se strică. Pe lîngă asta, ştiu că-n sara asta se pişcă lumina lunii. Şi am mai băgat de samă că vîntul, care azi-dimineaţă ne aburea în faţă, a stat la amiază; ş-acum alt vînt, cu alt cîntec şi alt ascuţiş, a prins a sufla din spatele nostru, de cătră miezul nopţii . . .

---

[9] Cf. în acest sens G. Ivănescu, **Principii ale studierii limbajului poetic,** în „Convorbiri literare", 1972, nr. 10 şi **Stilul lingvistic al poeziei lui Blaga, ibidem,** nr. 11, 12, 13. Cf. şi idem, **Istoria limbii române,** p. 717—723.

Abatele de Marenne privi zîmbind cu admirație pe căpitanul Ilie.

— Observațiile acestea, zise el, trebuie să le comunic unora dintre prietenii mei de la Academie. Cu cît merg mai spre răsărit, cu atît oamenii sînt mai aproape de natură și de Dumnezeu.

— Așa va fi fiind cum spune cuviosia voastră, îngăimă Turculeț, fără să priceapă comentarul abatelui; da' de plouat trebuie să ploaie, ori vine o furtună. Asta poate s-o înțeleagă orișicine. Și dacă întrebi cuviosia ta pe Istratie și pe Afanasie [aceștia erau niște călugări „ucrainți"] au să-ți spuie și ei că așa este precum arăt eu.

— Nu mă îndoiesc, zîmbi de Marenne. Să întrebăm dacă dorești; eu aș fi totuși de părere să ne lipsim de discursurile unor oameni pe care i-am luat pentru altceva. Sînt în stare să găsească un izvor și să adape caii, să-mi aducă un fagure de miere ș-o bucată de pită, să parlamenteze pentru găzduirea într-un bordei de troglodiți, — bănuiesc însă că astrologi nu sînt ca domnia ta."

La întrebarea adresată celor doi călugări, aceștia răspund închinîndu-se cu umilință și arătîndu-și încrederea desăvîrșită în voia lui Dumnezeu și în prezicerea căpitanului Turculeț, spre veselia domnului abate. Nu după mult timp, însoțitorul abatelui anunță că **îl aude venind** pe cel așteptat de ei, deși solul francez nu percepea nici un zgomot (**Opere,** X, p. 11—12).

Textul citat la început și urmarea lui, rezumată în continuare, ne dau prilejul să facem cîteva observații pe marginea limbajului sadovenian, în

care este implicată și vorbirea personajelor, ca ipostază a stilului scriitorului.

Explicațiile căpitanului Turculeț sînt ale unui om al locului și al timpului său; totuși, ele trec dincolo de formele unei presupuse vorbiri populare, autentice. Să se remarce apoi contrastul dintre intervenția demonstrativă, fără umbră de îndoială, a căpitanului și replica politicoasă, dar sceptică și ușor ironică a lui Paul de Marenne, precum și maniera de exprimare cultă a învățatului dispus să se angajeze cu amabilitate într-o controversă despre semnele vremii. Neascunzîndu-și mirarea, sinceră sau nu, el o învăluie în frazele și tonul conversației unui om civilizat, avînd sentimentul, alimentat de curiozitate, că se găsește în mijlocul unei lumi ciudate pentru el și nu mai puțin primitive.

4. Critica literară ar fi îndreptățită să vadă, cum a făcut de atîtea ori pornind de la asemenea texte, o integrare a omului în natură. (Într-o formă eufemistică de inspirație cvasi-rousseauistă, constatarea o face și abatele.) Este vorba, în cazul lui Turculeț, de o facultate care s-ar putea numi de cunoaștere superioară, deși empirică, a naturii, și prin aceasta de înfruntare și de apărare împotriva forțelor ei elementare. Personajul a ajuns la acest stadiu de înțelegere pe temeiul conviețuirii lui intime cu natura, ale cărei semne au furnizat colectivității date succesive, verificate de timp, din care el și-a extras preceptele științei astrologice. (În treacăt fie zis, nu procedează tot astfel meteorologii cînd își alcătuiesc prognoza pe baza succesiunii fenomenelor, urmărite pe o durată îndelun-

gată de timp?) Să se remarce că eroul lui Sadoveanu mărturisește de la început, ca răspuns la întrebarea abatelui, dacă „a consultat vreun astrolog la Liov", că s-a putut dispensa de prevestirile lor. Știința lui se bazează pe observația atentă a unui complex coerent de factori fizici, de la natura imediată, înconjurătoare, la stihii și la fenomenele cosmice: reacția păsărilor, sunetul și direcția vîntului, intrarea lunii într-un nou ciclu mensual, care, toate, sînt indicii sigure, nedesmințite de experiență, despre iminenta stricare a vremii.

Critica literară găsește un teren fertil în investigarea acestui gen de raporturi dintre om și mediu, dintre cunoaștere și experiența colectivă acumulată și transmisă de veacurile în care natura este simțită ca o altă componentă, spațială, a timpului. Critica stilistică este chemată să pornească de la o altă categorie de fapte și să răspundă la întrebarea: în ce constă arta cuvîntului într-un astfel de text sau, care este procesul prin care limba scriitorului dobîndește farmecul suveran al expresivității și al puterii de sugestie născute, și una și cealaltă, din condiția naturală și totuși ideală a limbajului?

Să spunem mai întîi că personajul lui Sadoveanu are la îndemînă un material verbal „în stare brută" din care selectează, călăuzit fiind de un instinct sigur al limbii, expresia netocită și neobosită prin uz. Întorcînd răspuns abatelui, Ilie Turculeț reia termenii acestuia în formele sinonimice știute de el. **A asculta** devine **a cere sfat,** iar **astrolog — cetitor de stele.** Noțiunea de **cunoaștere**

este detaliată într-o înșirare variată de verbe desemnînd actul observației și al experienței pe care se întemeiază prevestirea lui: **văd, cunosc, știu, am băgat de samă.** Cuvîntul surprinde pe cititor nu fiindcă este nou, ci pentru că, vechi fiind sau regional și aproape uitat, redevine nou atunci cînd aflăm că vîntul **aburea,** apoi **a stat,** după cum altă dată vîntul **se alină, se ogoaie,** ori **conteneşte.** Perceptia schimbărilor din natură nu pornește de la o intuiție globală, ci de la sesizarea lor concretă și exactă: nu agitația și zborul obișnuit al păsărilor, în general, îi slujește personajului ca avertisment meteorologic, ci întîlnirea și asocierea în același cîrd a speciilor diverse: grauri, cioare, stănci. Probabil că în unele graiuri este curentă expresia **se pișcă lumina lunii,** în loc de „scăderea lunii"; este însă aproape sigur că în vorbirea vie nu a spus nimeni „vînt cu alt **cîntec** și alt **ascuțiș**" în loc de „**vîjîitul tăios** al vîntului" pentru a grefa pe formula comună o expresie metaforică potențînd semnificația celei dintîi și sporindu-i virtuțile sugestive. Sintaxa face concesii redundanței de dragul înlănțuirii simetrice a elementelor comunicării pentru a face să cîștige curgerea cumpănită, domoală și armonioasă a ritmului; căci „glasul **acelor** cioare și **acelor** stănci" sau, ca în exemplul citat mai înainte, „**alt** vînt cu **alt** cîntec și **alt** ascuțiș", sînt sintagme cuprinzînd același determinant adjectival reluat nu din necesități neapărat gramaticale, ci din rațiuni stilistice. În sfîrșit, să se observe, în cea de a doua replică a aceluiași personaj adresată abatelui, rezerva politicoasă față de afirmația „teoretică" a călugărului iezuit, pe

care căpitanul nu se simte ispitit s-o înțeleagă, dar nici s-o respingă: „Așa va fi fiind cum spune cuviosia voastră“ este un răspuns evaziv și concesiv; forma prezumtivului și articularea cu jumătate de gură a răspunsului nu-l angajează cu nimic pe interlocutor, dar nici nu compromite prin nedelicatețe un dialog ce trebuie să se supună unui anumit protocol. Conversația este dirijată însă repede de Turculeț spre obiectul ei prin punerea în opoziție a două idei care, de fapt, nu au nimic comun: „Așa va fi fiind cum spune cuviosia voastră..., da' de plouat trebuie să ploaie“. Este o cale subtilă de a ieși din impasul unei discuții care se anunța incomodă pentru căpitan și de a se întoarce din nou la știința lui despre vreme, unde certitudinea sa este absolută: cele prezise **trebuie** să se întîmple, aceasta o știe toată lumea și „poate s-o înțeleagă orișicine“. Că lucrurile nu stau altfel de cum le **arată** el se poate afla de la ceilalți însoțitori. Personajul are orgoliul **erudiției** lui în această materie, limbajul îi servește pentru afirmarea unui ascendent pe care ține să-l cîștige fără ostentație, dar cu fermitate în fața oaspetelui, pe un teren unde disputa se dovedește a fi inegală.

5. Nefiind un simplu decor, natura intră în definiția modului de existență a personajului sadovenian. O veche comuniune de viață și o tendință de fuziune organică cu ea i-au dat puterea de a și-o face aliată sau de a i se împotrivi. Pentru aceasta a trebuit să învețe a o cunoaște și a-i dezlega semnele prevestitoare de rău sau de bine. Iată și un alt fragment, în care o vreme de cumpănă ce se anunța asupra omului adună laolaltă

lumea vieţuitoarelor care-şi unesc glasul de groază în faţa primejdiei. Să se urmărească totodată, în pasajul citat, forţa de evocare a limbajului construit din mijloace îmbinate savant, în care termenul propriu, selectat după o ştiinţă secretă, direct din stratul popular, creează **imagine,** concurrînd cu aşa-numitul stil figurat:

„Cînd au sunat în alte sate clopote şi s-a dat de pe dealuri şfară în cuprins cum că iar vin neleguiuiţii în pradă, oamenii au lăsat bordeiele şi au mînat înaintea lor vitele în stufării şi smîrcuri, ascunzîndu-se şi ei acolo, pînă a trece furtuna.

Atunci Stratonic, chemîndu-l Sava şi fiind un copilandru numai de cincisprezece ani, a început a înţelege glasul vieţuitoarelor-dobitoace şi paseri. Vitele aveau un boncăluit de lup; cînii urlau între bordeie bocind morţii care aveau să fie. Cum au intrat la stuf, vitele şi-au contenit mugetul, iar cînii au amuţit. Cînd au apărut pe creasta dealului călăreţii tatari, împungînd cerul cu sulițele, nimeni n-ar fi putut bănui că în vale ar sta creştini, tupilaţi în ascunziş". (**Opere,** XIII, p. 318).

De la citirea semnelor stihiale pînă la tălmăcirea graiului necuvîntătoarelor şi de aici la pătrunderea în lumea misterioasă a firii, depărtare prea lungă nu mai e. Aşa se explică, de bună seamă, acel adînc şi vibrant sentiment al naturii care acompaniază povestirea unor întîmplări petrecute **demult,** cu descrieri purtînd reflexe umane acordate cu atmosfera amintirilor evocate, ori trezind impresia măreţiei auguste şi a vechimii, a singurătăţii atotstăpînitoare şi a luminii umbrite,

a șopotului domol al izvorului, peste întregul peisaj proiectîndu-se conturul de efigie vie al vreunei sălbătăciuni, ca în pasajul ce urmează:

„Și-mi era drag tare mai ales adîncul codrului aceluia, miezul lui cu piscuri pietroase. Acolo, departe, în bolțile bătrîne, se cernea umbră ca de amurg și rar cîte-o floare de lumină se întindea, vie, strălucită, pe covorul moale de o coloare gălbuie, dulce-stînsă. Paseri nu zburau, nici n-ajungeau pînă acolo: le spăria întinsa singurătate. Pîrăul Cerbului sărea pe trepte sure de stînci și împrăștia lacrimi de pietre scumpe pe mușchiul gros, verde închis, al malurilor; tremura un zvon moale, neîntrerupt; și în zvonul lui, în singurătate, pe oglinda mișcătoare a undei, cîteodată, dintr-un tufiș, ca dintr-o hrubă de întuneric, răsărea, neclintită, ca tăiată din lespede, o căprioară cenușie, într-o mișcare grațioasă de oprire“ (**Opere**, III, p. 569).

Peisajul nu se mai identifică cu mediul natural de viață, detașat de narator și redus la date meteorologice empirice și previzibile, nici cu destinul comun împărtășit de vietăți, ca și de oameni care au învățat să le tălmăcească graiul. Natura devine obiect de contemplare străbătută de freamătul participării lirice. Natura **se poetizează.** Este o altă **citire** a ei, de data aceasta ca reflex al unei viziuni din interior, pentru realizarea căreia mijloacele verbale intră într-o ambianță stilistică nouă, subtilă și complexă. Poetizîndu-se, natura se umanizează generînd, grație subiectului contemplator, o atitudine axiologică, pe care sensibilitatea artistică o integrează într-o cultură, ca parte

alcătuitoare a unui univers estetic. „Un lucru capătă valoare numai din clipa în care devine semnificant. Natura nu e nici adevărată, nici falsă, nici bună, nici rea, nici frumoasă, nici urîtă. Ea e indiferentă. Ceea ce deosebește cultura de natură este tocmai apariția valorii. Realitatea lucrurilor se află dincolo de adevăr și fals [. . .] O priveliște este frumoasă numai dacă este asemuită cu un peisaj, numai dacă este privită ca expresie a unui Creator“.[10]

6. În ce constă esența poetică, proprie limbajului din acest tablou, adică poeticitatea lui, înțeleasă ca organizare inedită a mijloacelor lingvistice, chemate să determine o stare de suflet, înscrisă pe un plan valoric, întrucît evocă nu atît exitsența obiectelor înfățișate, cît atmosfera **creată** de sentimentul prezenței lor?[11]

Cititorul avizat va observa că, în prima propoziție, obiectul descrierii: „adîncul codrului aceluia, miezul lui . . .“ poate fi numit, în limbajul prozei, „mijlocul codrului“. Această sintagmă din exprimarea curentă este însă echivalentă numai în aparență cu cea din varianta textului poetic. În mod obișnuit, spunem **adîncul mării** și **miez de pîine,** și nu **adîncul** sau **miezul codrului.** „În aparență“ nu vrea să însemne aici că firul semantic de legătură dintre cele două tipuri de sintagmă este rupt, ci numai că sensul uzual se păstrează în exprimarea artistică în subtext, **in absentia,** altminteri nu ar fi cu putință crearea și funcționarea

---

[10] Henri Wald, **Semn și valoare,** în „România literară“, anul XIII, nr. 28, 10 iulie 1980, p. 19.

[11] Cf. M. Dufrenne, **Poeticul,** p. 55.

sensului stilistic conotativ din sintagma poetică. Spus altfel, efectul estetic nu s-ar putea produce dacă sensul particular din cel de al doilea tip de sintagmă **(adîncul, miezul codrului)** nu s-ar raporta la sensul propriu, deci la normă **(mijlocul codrului)**, adică la uzul semantic general. De aici rezultă că semnificația unui fapt stilistic și, în consecință valoarea lui estetică, poate fi percepută ca „figură" numai atunci cînd, prin conținutul său, ea trimite în același timp la sensul propriu ca termen al „echivalenței" și la sensul figurat (metaforă) ca termen al nonechivalenței — în cazul de față atît la una, cît și la cealaltă dintre semantica celor două tipuri de sintagmă. Efectul stilistic ne apare ca produsul unui raport: normă — abatere, și nu ca rezultat al unei abateri în sine.[12]

Revenind la textul transcris mai înainte, să notăm că în prima propoziție secvența amintită: „adîncul codrului aceluia", formată din semnificanți de întindere aproximativ egală alcătuiește o unitate ritmică centrală, scoasă în relief, ca și secvența ultimă, marcată prin clauzulă și aliterație: „piscuri pietroase", căreia i se alătură, la începutul propoziției următoare, sintagma caracterizată prin aceeași figură de sunet: „bolțile bătrîne". Sînt detalii din care se constituie impresia inițială de monumentalitate tăinuită vederii, de spațialitate, armonie și vechime a peisajului. Fără îndoială că limbajul care frapează pe cititor din capul locului este cel metaforic. A numi clar-obscurul

---

[12] Cf. **Rhétorique générale,** p. 22, unde autorii completează teza lui Tzvetan Todorov cu privire la efectele stilistice determinate, după poeticianul francez, numai de opoziția față de normă.

printr-o acţiune sugerînd filtrarea domoală, ca printr-o sită, a luminii: „se cernea umbră de amurg“ sau a spune „floare de lumină“ pentru a sugera reverberaţiile unei raze de soare stinghere, ori „lacrimi de pietre scumpe“ pentru căderea împrăştiată pe stînci a undelor sau, în sfîrşit, „tremura un zvon moale neîntrerupt“ pentru vibrarea în surdină a pădurii înseamnă a înregistra o gamă uimitoare de impresii unice, surprinse într-o panoramă ce se adresează deopotrivă văzului şi auzului. În partea ultimă a descrierii, comparaţiile se adaugă procedeelor metaforice pentru a fixa ca într-un stop-cadru profilul statuar al unei căprioare ca „**tăiată** din lespede“, întregind astfel solemnitatea tabloului cu farmecul unui detaliu sculptural, gravat pe un imens şi împovărat de tăcere templu al naturii.

Peisajul stăruie în faţa ochilor noştri prelungindu-se prin sonorităţile lui, dar şi datorită contribuţiei figurilor gramaticale — mijloace de expresie, mai puţin sesizabile la lectură, dar nu mai puţin importante prin funcţia lor poetică decît aceea a tropilor. Este vorba de forma de imperfect a verbelor, care aşterne, aşa-zicînd, momentele descrierii lăsîndu-se să se desfăşoare sub privirea cititorului într-o succesiune de imagini picturale, acustice şi plastice, pe care ochiul le urmăreşte şi urechea le înregistrează în curgerea lor, ca în unele dintre exemplele amintite pînă acum: „se cernea umbră de amurg“, sau „paseri nu zburau, nici ajungeau pînă acolo“: „le spăria întinsa singurătate“. Utilizarea formelor nearticulate ale substantivelor **(umbră, paseri)** imprimă, prin nede-

terminare, detaliilor descrise un aer vag, estompat, după cum adverbele temporare **rar, cîteodată** accentuează atmosfera de pace și singurătate, pe care, tulburînd-o cînd și cînd, îi pun și mai mult în lumină misterioasa-i grandoare.

Întregul peisaj țesut dintr-o rafinată bogăție de figuri fonetice, lexicale, semantice și gramaticale trezește sentimentul învăluitor al unei liniști ca din alte lumi: natura pare a trăi prin ea însăși, cînd, de fapt, ea nu este decît expresia unei stări de suflet a scriitorului care a evocat-o, o proiecție și o ipostază a eului liric, poeticitatea limbajului fiind unitatea de măsură prin care apreciem metamorfozarea limbii în artă.

7. Faptele semnalate pînă acum l-ar îndreptăți pe filologul bucuros să stabilească clasificări să-și pună întrebarea: în care stil se încadrează funcția cuvîntului motivată de această modalitate de utilizare a limbii într-o operă literară? Avem a face cu un stil popular, cu stilul arhaizant sau cu stilul realist, artistic și liric, cum l-a numit Tudor Vianu în **Arta prozatorilor români**? Un răspuns satisfăcător nu se poate da, credem, în cazul de față, dacă pornim de la conceptul de stil într-un sens restrîns, de stil individual sau **idiostil.** Noțiunea ne apare în acest caz neîncăpătoare, căci în arta literară ea implică ideea de individualitate creatoare, definită prin forme marcate, dar o individualitate care se multiplică, în cazul operei lui Sadoveanu, prin diversificarea mijloacelor de expresie sub forma unor variații pe aceeași temă. Ar trebui, probabil, să se găsească un alt termen care să cuprindă și să numească sinteza dintre

mai multe straturi ale limbii naţionale, alcătuită din limbajele popular şi arhaic, regional şi normat, general şi individual în acelaşi timp, adică o modalitate de expresie ce se înscrie, prin originea, structura şi funcţia ei pe un portativ larg şi diferenţiat, potrivit cu biografia, psihologia şi comportamentul personajului, precum şi cu situaţia în care este înfăţişat.

În orice altă împrejurare şi la orice alt scriitor s-ar putea vorbi de un **idiostil** subsumat unei categorii estetice şi apt să fie clasificat în raport cu această noţiune. La Sadoveanu ne întîmpină nu **un singur stil** ale cărui particularităţi, detaşabile, se pot descrie şi inventaria, ci **o limbă** ce se creează şi se organizează **sub privirea cititorului** într-o alcătuire inedită sub imperiul unui spirit nou care o prezidează şi care triumfă asupra expresiei comune şi prozaice. Rezultatul e o nouă ţesătură lingvistică, populară şi rafinată, transparentă şi savantă, a graiului românesc de pretutindeni — în spaţiu şi timp — şi luat în sine, de nicăieri. Este un aliaj verbal complicat, o alchimie filologică în care cuvîntul, adus la lumină din zone uitate şi din regiuni îndepărtate, ne apare îmbogăţit cu sensuri înviate şi cu altele adăugate ca pentru a vorbi prezentului din trecut şi pentru a face să se audă sunetul originar al cuvîntului dincolo de întrebuinţarea lui de acum, dar cu grija de a fi înţeles şi în prezent (G. Călinescu). Acest sentiment îl stăpîneşte pe cititorul lui Sadoveanu cînd ascultă povestindu-i-se întîmplări vechi sau evocîndu-i-se oameni care astăzi nu mai sînt, într-un grai cultivat pentru înţelegerea căruia nu

are nevoie de dicţionar. Acelaşi simţămînt îl vor fi avut mesenii de la ospeţele vechilor greci cînd ascultau poemele homerice într-o limbă care era a tuturor elenilor şi a nimănui dintre vorbitorii luaţi în parte. Şi tot astfel trebuie să le fi părut celor dintîi ascultători de dincolo şi de dincoace de Carpaţi versurile **Mioriţei,** compuse în limba de veacuri, rămasă aceeaşi parcă şi astăzi, fixată în tipare ale simplităţii solemne.

A supune limba veche şi populară unei astfel de înnoiri, scoţînd la lumină virtuţile aflate în straturile ei adînci pentru a le converti şi transfigura într-o **altă limbă,** ca esenţă şi simbol al unei realităţi naţionale şi spirituale, înseamnă a repurta o biruinţă unică şi inimitabilă asupra materiei verbale însufleţite de geniul artei. Iar dacă dorim totuşi să subordonăm această formă de utilizare creatoare a limbii unei clasificări stilistice, amprenta ce se cuvine s-o poarte expresia ei este aceea de stil învestit cu aura poeticităţii, ale cărui note alcătuitoare sînt puritatea şi noblеţea, decenţa şi gravitatea, atribute ale stilului înalt. Nu numai atitudinea faţă de peisajul natural, ci şi felul de a privi peisajul uman stau la temelia acestei modalităţi artistice: „Opera literară a lui M. Sadoveanu, în care se pot găsi toate stilurile posibile, prezintă şi exemple dintre cele mai reuşite ale stilului înalt, prilejuite în special de momentele de încîntare ale autorului în faţa naturii, dar şi în faţa oamenilor“.[13]

---

[13] G. Ivănescu, **Istoria limbii române,** p. 723.

Printre mărturisirile scriitorului despre spectacolul vieţii la care asista în anii copilăriei este şi aceasta: „Oficiul meu în acea vreme era să văd“ (**Opere,** XII, p. 637). Atunci, ca şi mai tîrziu în anii „de ucenicie“, el putea să afirme în aceeaşi măsură că arta sa îşi trăgea izvoarele şi din voca- ţia de a şti **să asculte. A vedea** a continuat să în- semne pentru Sadoveanu nu numai **a privi,** după cum **a asculta** însemna pentru înzestrarea sa artis- tică nu numai **a auzi,** ci de a fi rudă de aproape cu toată creaţia şi de a se încorpora lucrurilor, cum o spune el însuşi.

Scriitorul definea memoria drept „cetire a vieţii“ (**ib.,** XVI, 389), asimilîndu-şi experienţele străvechi ale poporului, care poartă numele înţe- lepciunii; dar el îi adaugă rodul intuiţiilor unei sensibilităţi unice în proza noastră, prin care na- tura i se descoperă scriitorului în ipostaze mul- tiple pentru a vorbi unei conştiinţe înfiorate de înţelesuri tainice şi de farmecul fugar al înfăţişă- rilor ei ce se şterg în singurătate, ca şi acela al întîmplărilor de altădată, aduse pentru o clipă în prezent şi lăsate apoi să recadă în veşnicie şi uitare.

Prin aceasta, arta descriptivă şi narativă a lui Sadoveanu rămîne îndatorată unei formule este- tice înscrisă într-o „limbă a tuturor“, ca substanţă sublimată artistic a limbii naţionale, a cărei ex- presie stă sub semnul înalt al demnităţii stilului.

Critica stilistică nu este o simplă componentă auxiliară şi anexată analizei literare, ci o metodă chemată să coboare în interiorul operei ca ţesă-

tură lingvistică pentru a se ridica apoi din nou la suprafața ei ca să poată privi textul, conjugînd cele două căi de acces, ca unitate de expresie guvernată de sensibilitatea față de cuvînt a scriitorului și definită în esența ei artistică prin mijloace verbale convertite într-un **stil ce se creează, sub ochii noștri.**

CONCEPTE IMPLICATE ÎN SFERA NOȚIUNII DE STIL

Oare efectul anumitor cuvinte îmi trece numai mie ca un fior prin șira spinării, trezind în mine presimțiri ale unor trăiri care nici nu există?

THOMAS MANN

I

INOVAȚIA STILISTICĂ

1. Afirmația că un scriitor își creează mijloacele de expresie este pe cît de adevărată pe atît de ambiguă. Este adevărată, întrucît fără sentimentul că descoperim la un scriitor un limbaj propriu, impresia artistică întîrzie să se constituie, pîndită fiind de primejdia generată de locul comun. Confuzia, pe de altă parte, vine din înțelegerea elementară a lucrurilor, anume că scriitorul este sau trebuie să fie un născocitor de vorbe, că este dator să șocheze cititorul și să-l intimideze puțin printr-un limbaj inventat de el. Din faptul că fără un limbaj artistic literatura și-ar nega condiția fundamentală de artă a cuvîntului nu trebuie să rezulte că ceea ce e nou în acest limbaj se cuvine să fie susceptibil și de inventariere statistică ori lexicografică. În ultimul caz, tabelele ce

s-ar putea întocmi, despuind limba unui scriitor, sînt, la o triere mai riguroasă, destul de sărace și insuficient de semnificative, cu atît mai mult cu cît unitatea de măsură în materie de creație verbală nu este și nu poate fi aceeași la toți scriitorii. Pe lîngă aceasta, există un fond general al limbii care este comun tuturor vorbitorilor (și scriitorilor), altminteri comunicarea uzuală sau poetică nu ar putea avea loc. Creația în materie de limbă nu este și nu poate fi invenție de fiecare dată, ci selecție din rîndul unor elemente existente în limbă și îmbinarea lor potrivit scopurilor estetice. Oricît de personal ar fi stilul unui scriitor, el rămîne, în ultimă instanță, un produs **material** îndatorat limbii naționale, din care originalitatea lui își trage sevele. „Nimic mai original, afirmă Paul Valéry, nimic mai propriu, decît a te hrăni din alții. Trebuie, însă, să-i mistui. Leul e alcătuit din berbeci asimilați.“ Ar fi să repetăm lucruri cunoscute, dacă am insista asupra amănuntului că Stendhal citea zilnic, după propria lui mărturisire, cîteva pagini din Codul civil, ca exercițiu preliminar al activității lui artistice, sau că N. Gogol își alcătuia cu grijă liste de mîncăruri, de unelte etc. Exemplele se aseamănă cel puțin în sensul că și unul și celălalt dintre scriitorii pomeniți nu-și propuneau să fabrice cuvinte, ci să se informeze adresîndu-se limbii comune: Stendhal căuta modelele autentice de expresie lapidară, Gogol era mînat de curiozitatea de a afla ceea ce nu știuse încă despre numele lucrurilor în mijlocul cărora se mișca.

Fără a ignora această sursă aparent naturală și la îndemînă de utilizare a mijloacelor de expresie înnoitoare din partea unui scriitor, cercetarea stilistică este interesată în egală măsură de felul cum un autor își creează drum propriu prin materialul oferit de limbă, pe care el îl supune unor prefaceri dictate de necesitatea de a-și înmulți și nuanța posibilitățile de comunicare dincolo de interdicția convențiilor normative ca și de practica uzului și în pofida lor.

În planul strict lingvistic, intervențiile scriitorului sînt lesne detectibile cînd ating, prin „deviere", lexicul comun[1] pentru a da naștere unor formații noi, neînregistrate lexicografic pînă atunci. Se înțelege că inovația nu este în asemenea cazuri un alt cuvînt, creat **ex nihilo**[2], ci derivate sau compuse noi pe baza unor teme existente și înainte în tezaurul limbii. Unele inovații de acest gen au intrat cu drept de cetățenie în exprimarea cultă: **a încifra** („Ce e cugetarea sacră? [...] carte tristă și-ncîlcită / Ce mai mult o incifrează cel ce vrea a descifra", Eminescu, **Epigonii**) cunoaște de mai mult timp o întrebuințare frecventă. Adjectivul **mioritic,** creație inspirată a lui Lucian Blaga și originală ca procedeu (formație neașteptată de la un diminutiv cu sufixul **-(i)tic**), a ajuns un termen des utilizat și în alte sintagme. Nu puține inovații rămîn în schimb bunuri ale scriitorului, pe care

---

[1] Desigur că nu numai lexicul este obiectul unor astfel de schimbări, dar și fonetica și gramatica, pe care nu le avem în vedere acum și aici.

[2] Excepțiile sînt rarisime, bunăoară **uvedenrode** de Ion Barbu, dacă nu cumva există și aici un obscur punct de plecare etimologic.

le înregistrăm ca atare și regretăm că dicționarele explicative nu le inserează în coloanele lor. Transcriem din Lucian Blaga: „**Umbratic** joc“ **(Arheologie)**; „norul **ducăușul,** călătorul“ **(Tîlcuri)**; „gîndul ni-l **desmărginim**“[3] **(Focuri de primăvară).** Din Tudor Arghezi: „Și nu era păianjen, era **păinjeniță**“ **(Ghicitoarea)**; „Din două pungi / **Flutureşti** de mătase“ **(ibidem)**; „Nici cîntecul, nici ruga n-au **destase** / Zarea de granit“ **(Sfîntule).**

Mult mai frapante și mai îndrăznețe, ajungînd pînă la inconformism iconoclastic, sînt inovațiile din poezia modernă, izvorîte dintr-o mărturisită pornire spre bruscarea și sfărîmarea canoanelor ce țin împietrite formele consacrate ale limbii pentru a clădi pe ruinele edificiului dărîmat „o altă limbă“. Înfruntarea programatică vine dintr-un impuls interior care-l autorizează pe poet să-și aservească limbajul, asupra căruia își ia și își exercită drepturi discreționare. În virtutea acestui privilegiu pe care și-l revendică și de care „nu răspunde“ decît în fața propriei lui creații, el poate spune ca Nichita Stănescu „limba **poezească**“ **(Președintele Baudelaire),** „Noi nu vrem să fim geniali / noi vrem să fim **trimbulinzi (Cîntec în doi),** ca și alte exemple de acest fel la autorul **Necuvintelor,** a cărui originalitate trebuie căutată în sondarea adîncurilor semantice, conceptuale ale cuvîntului. Ele abundă însă la Ion Gheorghe în **Zoo-**

---

[3] Derivatul pare să fie o creație a lui Blaga independentă de același verb atestat la G. Topîrceanu: „Și această tendință de a se **desmărgini** (subliniat de autor) face ca în poeziile lui Eminescu să întîlnim de atîtea ori și în atîtea forme splendide ideea de infinit...“ (G. Topîrceanu, **Pe un volum de Eminescu,** în „Viața Românească“, VII, 1912, nr. 10, p. 86.

sofia: „Lacrima/**paprima-**/**bungura;** strîngerea/ plîngerea-/**ungura**“, iar din **Joaca jocului** aflăm că genul și desinențele pot fi modificate, dovadă formele: „Doi săruți“ și „două sărute“ etc. etc.

Ar însemna să exagerăm dacă am privi originalitatea stilistică — cu deosebire a poeziei mai noi — limitînd-o la un singur procedeu inovator și trăgînd de aici toate consecințele referitoare la coeficientul ei ridicat sau mai puțin ridicat după natura lexicală sau gramaticală a materialului relaborat de poet. Vom vedea mai tîrziu că lucrurile trebuie examinate și dintr-un alt unghi, care nu este exclusiv acela al noutății stilistice izolate, ci al contextului, al întregului care motivează și produce revelația poeticului. Iată pentru moment un scurt poem intitulat **Sub mesteceni** de Ștefan Augustin Doinaș:

„Ce ninsoare, ce stele trasoare
prin mesteceni!
Un ou
într-un cuib, alintat ca un soare:
se ascunde și iarăși răsare
și apune din nou.
Întocmire de bîndă uimire
în mesteceni un zeu:
învăscut în sfieli, ca un mire
coborînd pe pămînt să se mire
de sufletul meu.
Ce plăcere amară mă cere
Sub mesteceni?
Un vînt
mă-nfășoară în albe lăicere,

mă stropește cu vin și tăcere
și nu mă mai zvînt.“

Ce este inovație în aceste versuri de cristal rar? Răspunsul cel mai comod ar fi: totul, în fond și, superficial vorbind . . . nimic. Nimic sub aspectul șocant al limbajului, care ni se dezvăluie însă străbătut de pulsația vie și proaspătă a emoției cu care este contemplat jocul razelor de lumină strecurate într-un cuib dintr-un mesteacăn, unde bănuim că se pregătește săvîrșirea unui ceremonial vestitor de miracol. O stare de beatitudine adîncă și calmă însoțește privirea uimită și înfiorată în fața spectacolului descoperit, dar mai ales creat și creator de atmosferă, ce ne duce cu gîndul la celebrele versuri ale lui Goethe: „Über allen Gipfeln ist Ruh . . .“ Totul e țesut dintr-un lexic de factură delicat populară, pe care un arhaism fericit ales **(învăscut)** și două neologisme **(trasoare, zeu** — unul purtînd sugestia spațialității, celălalt simbolul nepămîntescului) îl pun și mai mult în relief. Structura stilistică de o mare și cuceritoare puritate, prinsă în ritmul destins și melodios al versurilor făcute din mirări și nedumeriri, ne face părtași la bucuria poetului sporită de încîntare și revărsată peste marginile o clipă descătușate parcă ale ființei pentru a primi în sufletul larg deschis farmecul inedit al minunii și a i se abandona.

2. Inovația în materie de expresie artistică, în general, poate fi examinată pornindu-se de la o premisă dublă, un loc comun cu caracter restrictiv, și anume că nu tot ceea ce pare nou este și nou în realitate și că noutatea nu este întotdeauna

o formă autentică și durabilă de inovație, sinonimă cu creația. O cercetare sumară a limbii artistice efectuată pe texte diverse duce la concluzia că sfera noțiunii în discuție este foarte largă și mai cu seamă eterogenă. Mai puțină rezistență la stabilirea faptelor ce intră în limitele ei ne oferă figurile de stil, precum și elementele lingvistice situate în afara normei. Înregistrarea și, eventual, comentarea lor au fost considerate multă vreme suficiente pentru definirea specificului individualității stilistice a unei opere sau a unui autor. Se sustrag, însă, de la acest examen operele a căror modalitate de expresie nu se opune, în aparență, uzului comun. Este așa-numitul stil despre care A. France scria în **Le jardin d'Épicure:** „Un stil reușit este ca raza de soare care-mi intră acum pe fereastră în timp ce scriu: lumina ei pură e datorată fuziunii intime a celor șapte culori care o alcătuiesc. Stilul simplu e asemenea luminii albe. E complex, fără să pară.“[4] De aceea, este mai la îndemîna cercetătorului să analizeze, din punct de vedere lingvistic, stilul lui Mateiu Caragiale sau al lui V. Voiculescu decît pe acela al lui Duiliu Zamfirescu sau I. Al. Brătescu-Voinești. Ne întîmpină și în cazul scriitorilor amintiți la urmă fapte distincte, la nivelul artei cuvîntului, dar ele nu „sar

---

[4] Un elogiu al clarității face Jules Renard în **Jurnalul** său, scriind: „O frază trebuie să fie atît de clară, încît să facă plăcere de la început și totuși să fie recitită din cauza plăcerii pe care ți-a făcut-o“. În claritatea frazei poetul descoperă frumusețea simplității, atunci cînd afirmă: „O seară întreagă, Rostand și cu mine am repetat acest vers, care este o descriere extraordinară:

„Il avait les cheveux partagés sur le front“.

în ochi“ și nu par chemate să individualizeze, prin ele însele, o anumită operă a unuia sau a altui scriitor.

În general vorbind, există o anumită forță de atracție a cuvîntului, care are darul de a-i modifica uneori conținutul noțional și de a determina prin aceasta un alt raport față de obiectul pe care-l desemnează. Cînd însă **intestinele** sînt numite **mațe,** iar **luxația, scrîntitură,** impresia ce ne însoțește este mai aspră, mai „vulgară“, deși cuvintele acoperă prin sensul lor exact același conținut, denumesc aceeași realitate, numai că fac parte dintr-un alt limbaj, cel popular, adică aparțin unui alt registru stilistic. De aceea, cuvintele au pe lîngă însușirea de a descoperi fața lucrurilor și pe aceea de a o acoperi în parte, ele sugerînd, în împrejurări date, nu o realitate diferită, ci o altă atitudine față de ea. Cu timpul, această reacție se poate substitui realității, transformîndu-se într-o accepție nouă a cuvîntului, rezultată din modificarea raportului dintre conținutul termenului folosit și obiectul la care se referă. Exemplul pe care-l transcriem din tableta **În văzduh** de Tudor Arghezi ni se pare ilustrativ sub acest aspect.

„Vrem să te întrebăm un lucru, ziserăm Cocoșatului. Ce era atîta zarvă și muzică la scoborîrea noastră?

— Cum, nu știți? Orașul a devenit municipiu, răspunse Cocoșatul.

— Adică?

— Adică nu mai e oraș.

— Ce s-a schimbat?

— Nu s-a schimbat nimic.

Şi Cocoşatul explică: de pildă, gropile au devenit grote, marginile gîrlei, splaiuri, iar străzile care purtau nume de lucruri au luat nume de oameni însemnaţi din istoria lumii . . .“ (**Tablete din Ţara de Kuty, Scrieri,** 14, **Proze,** EPL, 1967, p. 16—17).

Dacă pe eroul lui Arghezi schimbările încă nu-l pot înşela — căci ele s-au petrecut numai la nivelul semnificanţilor — pentru cei care vor veni după el, cuvintele **municipiu, grote, splai** le vor spune altceva decît realitatea denumită mai înainte prin termenii vechi şi comuni. Cocoşatul mai este încă prizonierul experienţei sale şi, deci, al obişnuinţei, foarte fireşti, potrivit cărora . . . semnificantul şi semnificatul alcătuiesc o unitate, care de data aceasta a fost numai aparent contrazisă de autorităţile oficiale. Mai tîrziu, e de presupus că el va uita vechile nume şi, recurgînd la cele noi, va percepe „o altă realitate“ care a luat locul celei vechi, astfel încît contradicţia vremelnică dintre elementele semnului lingvistic va putea fi suprimată: cuvintele impuse vor fi acceptate mai devreme sau mai tîrziu de către vorbitori, care îşi **vor fi schimbat între timp prin intermediul lor — al semnificanţilor** — modalitatea de percepere a statutului referentului, adică **atitudinea faţă de lucrurile din jur.**

3. Creaţia verbală în limba poeziei rezidă în aptitudinea de a modela în forme unice un material lingvistic brut, scoţîndu-l de sub tutela şi inerţia uzului curent. Inovaţia scriitorului se măsoară

nu numai după ceea ce apare la suprafața acestui material, ci și după gradul de pătrundere în adîncimea lui pentru a-i capta și istovi virtualitățile, acordate cu sensul gîndirii poetice și subordonate ei. Acesta este însă punctul de vedere al emițătorului, deci al autorului mesajului, căruia i-am face o nedreptate dacă l-am pune în paranteză, rezervîndu-ne numai nouă, destinatarilor, privilegiul de a-l **citi,** fără a ține seamă de **prezența** autorului în text. Cu toate acestea, nu putem ignora nici participarea cititorului, care re-creează pe un alt plan, exterior operei, imaginea ei transpusă în conștiința sa, a cititorului, ca rezultat al unui miraculos sentiment al implicației lui în textul literar.

Afirmația, vizînd nivelul sensului intrinsec și general al textului ca obiect determinant al raportului dintre autor și cititor, este valabilă și cu privire la lectura stilistică a textului. „Cînd examinăm raportul dintre limbaj și operă — scrie unul dintre apărătorii punctului de vedere al destinatarului — cea dintîi iluzie pe care e bine s-o înlăturăm este iluzia imanenței: cuvintele nu sînt decît mijloace și nu în ele rezidă arta, ci în actul care le unifică, pentru ca, pe urmele lor, lectura noastră să le reunifice la rîndul ei“.[5]

Or, am adăuga noi, actul unificator este condiția necesară a constituirii nivelului stilistic ca ansamblu organizat de procedee, iar actul reunificator este proiecția individuală a stilului, ca trăire proprie în conștiința cititorului.

---

[5] Arthur Nisin, **La littérature et le lecteur,** Paris, Ed. Univ., 1960, p. 65.

S-ar putea înșira exemple numeroase de inovații „individuale“ în limba unor scriitori înzestrați cu har poetic. Dar nu prin aceasta sau nu numai pe această cale scrisul lor îi situează printre creatorii de expresie artistică, ci prin altceva, mult mai important, care aduce cu sine sentimentul pregnant al noutății în organizarea, structurarea și asocierea elementelor extrase din materialul lexico-gramatical al limbii comune. Intenția scriitorului nu este de a spori numărul cuvintelor din dicționar, ci de a triumfa asupra înțelesurilor ferecate în ele. Pentru aceasta, pasta limbajului curent este supusă unor prefaceri interne, unor alte modelări, spre a se dobîndi un aliaj lingvistic diferit, o configurație inedită, din care să scapere lumini noi cu care cuvîntul nu se încumetase pînă atunci să iasă în lume.[6] Arta cuvîntului, observa Ștefan Aug. Doinaș, folosind o expresie inspirată, este o **ars combinatoria.** Ea amintește, de unde este și inspirată probabil, de Horațiu, care scria în **Ars poetica** (p. 47—48): „... dixeris egregie notum si

---

[6] Nu ne referim aici la faptul că inovația a luat, la un moment dat, forme radicale dintr-o pornire spre revoluționarea limbajului prin abolirea declarată și ostentativă a mijloacelor lingvistice — lexico-semantice și sintactice — tendință identificată cu însăși „înnoirea“ poeziei, propusă de avantgardism, pentru care vezi amplul studiu al lui Adrian Marino, **L'avant-garde et la «révolution» du langage poétique,** în „Cahiers roumains d'études littéraires“, 2/1975, p. 92—107. Una din concluziile criticului literar clujean ne trimite spre o concepție apropiată, în anumite privințe, de spiritul unora dintre cercetările poeticii actuale: „... l'avant-garde — dans ses prises de positions les plus significatives, les plus caractéristiques — finit par identifier la poésie à un acte de pure langage. La poésie est assimillée à l'activité langagière, à une vie autonome du mot. Poésie et parole se confondent, elles se réclament de la même source et d'un traitement identiques“ (p. 105).

callida verbum / reddiderit iunctura novum“ („Vei scrie admirabil dacă printr-o îmbinare ingenioasă vei da cuvîntului obișnuit forță nouă“.)

4. Dar farmecul stilistic al poeziei nu stă în tehnica privită în sine a acestei combinări, ci în sentimentul cititorului că se găsește în fața unor experiențe existențiale ale poetului, aflate dincolo de marginile experiențelor lui, ale cititorului, pentru că se întîlnește cu un limbaj, creat „sub ochii lui“, apt să comunice și singurul în stare să exprime noutatea și adîncimea acestor trăiri, ca imagine vie a unei lumi descoperite și concrete, mai reală decît realitatea empirică ce cade sub simțurile noastre imediate, ca experiență cotidiană, comună.

Aceasta nu înseamnă că de fiecare dată și în mod premeditat scriitorul își satisface orgoliul de a trece peste o întreagă zestre adunată de veacuri în limba tuturor — **sermo vulgaris** — ori peste cea păstrată în unele graiuri, cu înțelesuri particulare ale unui cuvînt, știut astfel din anii cînd s-a deprins să vorbească mai întîi în graiul de acasă. Există obsesii ale cuvintelor și ale sensurilor lor cu care ne-am familiarizat din vreme, cînd ele nu se socializaseră încă în întregime prin intrarea într-o arie de întrebuințare îngrădită de rigorile normei. Ele stăruie în mintea noastră, iar impactul cu norma pune în evidență opoziția dintre inovația dialectală și constrîngerea exercitată de conștiința supunerii la o realitate a exprimării, guvernată de un cod de reguli extra- și supradialectale. Un poet a definit în chip fericit această sensibilitate semantică, generatoare de

conflicte în planul expresiei ce se conciliază cu timpul, dar cu sacrificiul renunțării la o parte din ființa cuvîntului, abandonată, o dată cu sentimentul cu care rostirea lui era însoțită:

„Pe strada copilăriei mele **măreț** era un cuvînt de rușine, insultător. «Ce te ții așa măreață?» îmi striga fetița din vecini, atunci cînd nu voiam să mă joc cu ea și această imprecație mă făcea să cedez, să fac orice mi-ar cere. **Măreț** însemna încrezut, disprețuitor și, începînd de atunci, aveam să fiu toată viața terorizată de posibilitatea lansării acestei acuzații. De atunci a început spaima mea de a nu călca prin ceva obligatoria egalitate și grija de a nu fi acuzată de măreție, chiar dacă între timp descoperisem o altă semnificație a cuvîntului“ (Ana Blandiana, **Fragmente,** în „România literară“, 1982, nr. 8, p. 23). În același eseu poeta își încheie astfel reflecția prilejuită de împrejurarea relatată: „Subiectivul trece în obiectiv și nu mai poate fi ținut în frîu“.

Este o definiție inspirată și fericită a fenomenului stilistic înțeles ca fapt de inovație individuală, legitimat prin obiectivizarea valorii lui odată intrat în conștiința vorbitorului ca produs al experienței acestuia.

5. Inovația stilistică își găsește deseori o sursă originală, dacă ținem seama de faptul că una din tendințele de care e animat limbajul omenesc în general este determinată de nevoia de expresivitate. Supusă unui proces continuu de simplificare și coroziune pe plan gramatical și semantic, limba suplinește totuși aceste „pierderi“, substituindu-le procedee noi și valori inedite care îi refac mijloacele de

exprimare, redîndu-i forța de expresie reclamată de funcția de comunicare. Există un rezervor intern și nelimitat al limbii, alimentat mereu de factorii care generează dinamica ei; printre aceștia cel dintîi care trebuie amintit este însăși puterea creatoare a spiritului omenesc. Străbătut de acest curent viu, limbajul uman se sustrage de la inerție și anchilozarea în forme rigide, la care l-ar condamna o anumită stagnare. Dar, în timp ce limba se dezvoltă **diacronic,** ea funcționează **sincronic,** căci vorbirea se realizează în **actualitate,** fiind destinată unui interlocutor contemporan cu stadiul atins de evoluția ei. De unde rezultă că întreaga istorie a cuvîntului este absentă pentru vorbitor în momentul în care el întrebuințează cuvîntul cu un anumit sens sau cu anumite sensuri, singurele existente pentru el pe plan sincronic. Altminteri n-ar fi cu putință înțelegerea interumană, căci limitele semantice ale cuvîntului, deși elastice, nu sînt infinite. Condiția înțelegerii în procesul comunicării este, cum s-a spus, uitarea etimologiei, adică anularea unei lungi — uneori a unei întregi — etape din istoria cuvîntului, pe care o regăsim doar în dicționare. A **pedepsi,** de pildă, nu mai are înțelesul de „a educa, a (se) instrui“ cu care circula în secolul al XVII-lea. A **înșela** înseamnă azi altceva decît la origine: „a pune șaua pe cal“. A se **îndura** însemna la origine „a fi dur, a nu avea milă“ (lat. **indurare),** înțeles pe care îl găsim în limba veche și în una dintre variantele **Mioriței.**[7]

---

[7] Cf. Mihail Sadoveanu, **Opere,** 20, p. 310—314, unde este reprodusă o astfel de variantă. Ciobanul i se adresează mioarei: „... Tu de maica mea / Nu te îndura; / Tu să-i spui curat / Că m-am însurat ...“ etc. (p. 314).

6. Fenomenul este mai complex în limba artistică, unde nu numai conținutul vechi, dar și cel actual este deseori anulat sau suspendat, pentru a face loc sensurilor atribuite de scriitor cuvîntului. Caracteristica limbii artistice — dar și riscurile ei decurgînd de aici — constă în privilegiul de care se bucură ea de a aboli valorile consacrate prin uz și de a stîrni înțelesuri ce păreau că dormitează în miezul adînc al cuvîntului, sau de a imagina asocieri și raporturi noi, pe care tradiția limbii comune părea să nu le autorizeze.[8] Creația lingvistică în arta literară, operează, prin urmare, în planul virtualităților limbii, unde scriitorul descoperă, pe măsura harului său poetic, un teritoriu pe care și-l anexează, transformîndu-l adesea într-un fel de bun propriu.

Așadar, între vorbirea obișnuită — și cu atît mai mult între limba artistică — și straturile etimologice care se opun înțelesului **actual** al cuvîntului există o incompatibilitate semantică provocată de stabilirea raporturilor „in praesentia" în actul comunicării.[9]

7. Dar, pentru a compensa uzura cuvintelor, limba literaturii apelează uneori la un alt remediu pe care-l oferă stilul scriitorilor de formație savan-

---

[8] „Starea poetică a limbajului este favorizată de conotațiile proaspete, inedite. Inovația lingvistică și singularul lingvistic creează premise favorabile dezvoltării limbajului poetic. Limbajul poetic stă sub semnul inovației, al ineditului, al creației nu numai din punctul de vedere al conotațiilor, dar și din celelalte puncte de vedere", scrie pe bună dreptate Solomon Marcus (**Poetica matematică,** p. 49).

[9] În acest sens trebuie înțeleasă remarca mai veche a lui Rémy de Gourmond, citată de Tudor Vianu, potrivit căreia stilul este una din formele amneziei verbale, ridicate la potență literară (Tudor Vianu, **Estetica,** ed. a II-a, 1934, p. 310).

tă, umanistă sau chiar filologică. Rebelais este unul dintre aceştia. Autorul lui **Gargantua** se amuză să întrebuinţeze cuvintele cu sensul lor etimologic, deşi aceste sensuri nu mai erau transparente pentru cititorul comun al epocii sale, ca de exemplu în **avaler** „a înghiţi", repus în legătură cu substantivul **val** „vale". Valéry scrie undeva „ruisseau **scrupuleux**" „pîrău (curgînd printre stînci, pîrău cu pietriş)", redînd adjectivului **scrupuleux** înţelesul originar al lat. **scrupulosus** „stîncos". Acelaşi poet observă că, insistînd puţin asupra etimologiilor, s-ar putea spune cu o anumită claritate că un credincios **contemplă** cerul, pe cînd omul de ştiinţă îl **consideră.** Primul verb face parte, cum este ştiut, din terminologia religioasă a limbii latine, el însemnînd locul de unde preoţii (augurii) examinau zborul păsărilor **(auspicium,** din **avis** „pasăre" şi **specio** „privesc").

Cel de al doilea verb, a **considera,** trebuie pus în legătură cu lat. **sidus** „constelaţie" şi înseamnă în limbajul astrologilor „a privi stelele". Ca şi în cazul lui **contemplari,** înţelesul verbului **considerare** s-a generalizat şi s-a abstractizat, dobîndind accepţia cu care îl întrebuinţăm astăzi.

În literatura noastră, G. Călinescu este unul dintre scriitorii cu întinsă cultură filologică, la care întîlnim înclinaţia spre revificarea limbii prin întoarcerea la sensurile etimologice ale cuvîntului. Iată cîteva exemple de astfel de inovaţii semantice. Într-un capitol din ciclul **Universul poeziei** (IX. **Alimentele,** „Gazeta literară" din 30.V.1968), scriitorul notează: „Vinul în accepţia lui primordială e lichidul **informat** de duh, care pune în mişcare ma-

teria.“ A **informa** păstrează aici sensul lat. **informare** „a face, a da o anumită formă, a fasona“. Mai instructivă este întrebuinţarea verbului a **exprima** din fraza pe care o desprindem din acelaşi eseu: „Deşi e o băutură artificială, exprimată totuşi din struguri, din cauza vechimii şi spiritualităţii ei [vinull a ajuns să însemne elixir magic.“ Accepţia participiului **exprimată** nu ni se dezvăluie decît făcînd drumul îndărăt la originea cuvîntului. Lat. **exprimere,** alcătuit din **ex.**+**premere,** înseamnă „a apăsa, a presa, a extrage“ (iniţial, sucul din fructe). Cuvîntul este întrebuinţat, aşadar, în perfectă concordanţă cu sensul său primar, dispărut însă de multă vreme.

În **Scrinul negru** (1960), prozatorul vorbeşte despre „valori **lapidare**“ (p. 243), referindu-se la obiectele de piatră (lat. **lapis, -dis)** dintr-un muzeu. Altă dată, (p. 2), ni se relatează despre anumite „profeţii sinistre şi **satisfăcute**“ (lat. **satisfacere** „a se împlini“). În sfîrşit, să adăugăm că una dintre formaţiile călinesciene, în spirit latinizant, este adjectivul pe care-l subliniem în fragmentul ce urmează: „ — Şi ce-ai acolo? se informă distrat Ioanide, plimbîndu-se **meditabund** de-a lungul salonului ...“ (p. 789). Adjectivul latinesc **meditabundus** „care meditează, meditînd“ dobîndeşte o nuanţă stilistică specială, deoarece sufixul **-bund** se asociază cu alte formaţii împrumutate, de felul lui **furibund, muribund,** implicînd ideea de tensiune, de dramatism, pe care n-o are gerunziul **meditînd.**

8. Etimologia poate fi, deci, o sursă lingvistică de înnoire a stilului artistic, fiind cultivată de erudiţia filologică a scriitorilor formaţi în acest spirit.

Limba literară privește astfel de fapte dintr-un unghi particular, luîndu-și uneori osteneala de a le explica. Stilistica își asumă răspunderea de a le cerceta pentru a oferi argumente lingvistice necesare formulării unor judecăți de valoare. Și într-un caz și în celălalt, examinarea unor astfel de fapte din perspectiva științei limbii duce la cunoașterea mai îndeaproape a izvoarelor expresivității limbii artistice, precum și a specificului artei literare a unui scriitor. Și pentru că e vorba de cunoașterea izvoarelor, ne vin în minte cuvintele lui Sainte-Beuve: „Fără a fi în același timp grădinar și conviv, e bine să avem despre fructul pe care-l gustăm cît mai multe noțiuni posibile, mai cu seamă cînd tu însuți îți iei obligația imediată să-l servești și să-l înfățișezi altora. Pe scurt, de acum înainte, nu ajunge numai gustul, ci e bine să ai cunoașterea și înțelegerea lucrurilor“.

Cunoașterea și înțelegerea lucrurilor, ca temei rațional al gustului —, care în termenii noștri ar însemna sentimentul estetic al expresiei — pot lua uneori forma răsturnată a etimologiei atribuite de scriitor dintr-o necesitate de explicare strict subiectivă, fără acoperire semantică, compensată însă de o aproximativă potrivire fonetică. Exemplul care urmează ni se pare edificator. În **Hronicul și cîntecul vîrstelor,** Lucian Blaga așază la începutul cărții un fel de motto, transcriind primele versuri dintr-un alt poem mai vechi:

„Sat al meu ce porți în nume
Sunetele lacrimei . . .“

Numele satului natal — Lancrăm — este pus în legătură printr-un fel de . . . etimologie populară cu substantivul **lacrimă,** ceea ce e foarte „poetic", dar neadevărat din punct de vedere etimologic,[10] lucru pe care poetul îl știa, de bună seamă. Astfel de false etimologii, cărora li se creează o formă internă, sînt menite să justifice coincidența fonetică, din care se extrage un sens vechi și comun ambelor cuvinte.

9. Să ne întoarcem din nou la limba populară ca izvor potențial pentru inovația semantică. Vorbitorul poate stabili legături de înțeles între cuvinte pe deasupra sensului lor. S-a spus că în limbajul poetic „cuvîntul nu este un primitor de sens, ci un dătător de sens."[11] (La rigoare acest sens poate fi, cum s-a văzut, și mai vechi, dispărut de mult din uz.) Vorbitorul își poate lua libertatea de a trata semnificantul perceput de el desprins de semnificat, întrucît acesta îi este necunoscut, drept ceva ce trebuie să corespundă unui referent, ascuns în spatele semnificantului, de vreme ce el există. Exemplul la care ne referim este din aceeași carte a lui Lucian Blaga. Poetul își amintește de un prieten din adolescență, Remus, un tînăr inteligent, dar puțin înclinat spre studiu serios. „De altminteri, scrie Blaga, el însuși își ironiza uneori cu haz dezinteresul opac și admirativ față de orice abstracțiune: «Știi — îmi spunea el, eu sînt în această privință ca badea Ion din Vinerea,[12] căruia i-am strigat într-o

---

[10] Cuvîntul e, după toată probabilitatea, de origine germană, iar prima parte trimite spre germanul **lang.** Cf. Iorgu Iordan, **Toponimia românească,** Editura Academiei, 1903, p. 115.

[11] Liviu Rusu, **Estetica poeziei lirice,** ed. a II-a, București, 1944, p. 130—131.

[12] Localitate rurală lîngă Orăștie.

zi peste gard: «Hei, bade Ioane, de ce nu sădești în grădina matale și cîteva rînduri de logaritmi? Ce frumos ar crește!» Și care îmi răspundea: «Noroc să dea Dumnezeu, aș sădi dar n-am răsad!»“ (p. 100—101).

Trebuie să recunoaștem că acesta era și singurul răspuns potrivit la întrebarea pusă . . . Badea Ion făcea, fără să știe, poezie avantgardistă și, fapt important, nu și fără succes, dacă admitem că în poezie expresia este în stare să plutească pe deasupra lucrurilor pînă ce găsește un loc pe care să se așeze și căruia să-i schimbe statutul prin uzurparea dreptului de proprietate asupra obiectului și însușirea unui alt act de identitate semantică.

Deoarece imaginea funcționează ca procedeu figurat prin substituire de sensuri, substituirea duce la anularea parțială a înțelesului vechi care supraviețuiește în limbajul poetic ca reziduu semantic, apt să favorizeze sugestia prin conotație. Fiind un mijloc al artei verbale, substituția se întemeiază pe mecanismul de funcționare a limbii, în cazul de față pe posibilitățile extinderii semantice, adică pe transferul de semnificație: grefată pe suportul altei semnificații, aceasta se transformă în conotație, prin faptul că este mijlocită de un termen concret. Din acest motiv **foc** este mai expresiv decît **dor, a vărsa lacrimi** mai sugestiv decît **a plînge** și tot astfel **vealcul de aur** în comparație cu **epocă glorioasă.** Totuși, restituirea premeditată a semnificației primitive a cuvîntului, luată ca „sens propriu“, complică lucrurile și intră în contradicție cu ceea ce din punct de vedere teoretic știința limbii ne autorizează să credem.

Etimologia ne informează despre originea unor sensuri create sub presiunea nevoii de comunicare sau despre mentalitatea și harul poetic al acelora ce au creat cuvîntul. Afirmația lui Emerson, după care cuvîntul e „poezie fosilizată“, este prea frumoasă ca să nu fie și adevărată . . .

Și totuși dacă ar fi să nu renunțăm la sensul originar, ci să-l acceptăm ca fiind păstrat într-o zonă ascunsă a cuvîntului și să-l readucem în actualitate, ar trebui ca **patron** să mai fie simțit de vorbitori ca desemnînd ideea de „paternitate“, ceea ce e sigur că nu s-a întîmplat și nu se întîmplă în realitate. Există o „viață“ a cuvintelor, care este istoria lor; cuvintele se supun, ca formă și conținut, legii transformării, al cărei sens este prospectiv și nu retrospectiv. Întoarcerea spre origini a unui cuvînt, în întrebuințarea ce i se dă uneori în poezie, este posibilă și firească, dar acest lucru seamănă în multe privințe cu o operație de reconstituire arheologică a unui obiect pornind de la un ciob: pentru a ști ce anume reprezintă e nevoie să citești și eticheta de sub el.

Afirmația făcută acum este de natură să indispună, poate, pe aceia care se fac apărătorii recomandării unui mare poet, citat atît de des, potrivit căreia poezia nu se face cu idei, ci cu ajutorul cuvintelor (deși nimeni nu a văzut pînă acum cuvinte din care ideile să fi fost izgonite, decît în cazuri patologice). Comentînd una din mărturisirile făcute de Marin Preda în **Imposibila întoarcere,** Alexandru Paleologu notează: „ Da, literatura se face din cuvinte, pe care trebuie să știi să le alegi și să le orînduiești, dar ca să spui ceva esențial. Ce este esențial?

Ceea ce ai de spus; nu neapărat ceva nou, nu neapărat ceva frumos, dar ceva adevărat, ceva uman". Și citîndu-l pe Marin Preda: „Nu e nici o îndoială că oricare i-ar fi condiția și oricare situația cuvîntului, scriitorul nu trebuie să părăsească omul, chiar dacă omul, sătul de propriile sale fapte, n-ar dori să i se pună în față o oglindă și să-și vadă în ea chipul".[13]

Jocul de-a etimologia — căci oricît de frapant sau chiar original ar fi, tot joc verbal este — are darul de a întreține curiozitatea provocată de asocierile lexico-semantice grație recombinării unor forme gramaticale. O adevărată performanță a realizat în această privință un poet, Șerban Foarță, a cărui artă mizează în mare măsură pe această formulă stilistică. Iată două strofe construite pe ideea desfacerii și a refacerii, eventual a modificării tiparelor unor clase morfologice într-o altă ordine pentru a li se inculca un nou sens, în spatele căruia nu stă, în realitate, decît un fel de etimologie impusă din afară sub forma unor coincidențe fonetice; noutatea semantică sare în ochi, întrucît e în răspăr cu o întreagă tradiție a utilizării cuvîntului și a formelor lui ce se regăsesc într-o altă ipostază:

„Alb astru, -n cearcăn vînat, oare
acolo, rana și-a deschis? . . .
. . . A colora-n așa deschis
albastru, -ncearcă, -n vînătoare

---

[13] Alexandru Paleologu, **Alchimia existenței,** Editura Cartea Românească, 1983, p. 98.

os orb de leneş Inorog,
gri — galben — roz, cu luarea-aminte;
gri — galben — roz: culoarea minte
O sorb. De lene. Şi n-o rog."

(Şalul, eşarpele Isadorei, 1978)

Un filolog clasic, Mihail Nasta, a publicat, în 1982, o carte intitulată **Anatomia suferinţei,** în care lumea, omul şi cultura sînt privite din unghiul sensurilor primordiale ale cuvintelor încifrate în limbă. Această lectură, făcută cu privirea întoarsă spre înţelesurile originare ale vocabulelor, deshumate şi trezite din somnul lor milenar îl îndreptăţeşte pe autor să vadă în **suferinţă,** de exemplu, nu o stare oarecare de durere, ci o stare „purtată în ascuns" (lat. **sufferre)** şi de aici, o vibraţie care trezeşte „fiinţa". **Legendele** nu sînt — nu pot fi — din acelaşi punct de vedere decît evenimente „care trebuie citite" (— lat. **legenda** — p. 271), chiar dacă acest fel de naraţiuni s-au creat şi s-au transmis cu deosebire pe cale orală.[14]

Referindu-se la astfel de **precuvinte** şi la sensuri **arhetipale,** alături de altele, create ad-hoc, pe un suport etimologic împrumutat, dar teoretic posibil, un cercetător îşi încheie astfel un foarte substanţial comentariu despre cartea în discuţie.

„**Nevoia de cuvinte** se resimte, aşadar, din ce în ce mai acut în literatura noastră contemporană, în poezie, în proza poetică, în expresia gîndirii poe-

---

[14] „Etimologia este un joc periculos", afirmă cu îndreptăţită circumspecţie Julia Joyaux în **Le langage, cet inconnu,** Paris, 1969.

tice. Poezia noastră de azi, se întreabă autorul, are tendința să devină **poíetas,** un artificiu «omniling» de **verba ficta?“** Și în continuare, urmează această concluzie care pare să ascundă un fel de îngrijorare: „În acest caz, ea riscă însingurarea. Re-etimologizarea, plăsmuirile lexicale, apelul la arhetipuri **primordiale** sau la **Fremdwörter** conduc către **solilocviu.** «Muzele învestite cu charisma scriiturii», cum spune Mihail Nasta, riscă să emită semne esoterice, greu de captat, greu de înțeles. S-ar putea chiar ca poetul să devină **logo-thet** (nu **logofăt**!), unul care «impune un sens definitiv univoc rostirii,» sau **tîlcuitor,** iar poezia să aibă nevoie de o hermeneutică a misterului.“[15]

Riscul nu ni se pare totuș real. El poate atinge o parte a poeziei, căci adevărata poezie nu s-a făcut niciodată cu ajutorul dicționarului, în orice caz nu cu ajutorul dicționarelor etimologice, care sînt și locul de odihnă al cuvintelor cu înțelesuri defuncte . . .

Fără a ignora această sursă aparent naturală și la îndemînă de utilizare a mijloacelor de expresie înnoitoare din partea unui scriitor, cercetarea stilistică este interesată în egală măsură de felul cum un autor își creează drum propriu prin materialul oferit de limbă, pe care el îl supune unor prefaceri dictate de necesitatea de a-și înmulți și nuanța posibilitățile de comunicare dincolo de interdicția convențiilor normative ca și de practica uzului și în pofida lor.

---

[15] Alexandru Niculescu, **Re-etimologizarea,** în „România literară“, 1982, nr. 8, p. 4.

II

IZVOARE EXTERNE ȘI ELABORARE STILISTICĂ

1. Să revenim la afirmația făcută la începutul acestei lucrări, potrivit căreia materialul brut al creației artistice, adică limba nu este „materie" în sensul atribuit marmurei sau bronzului, pe care sculptorul le însuflețește prin lucrarea sa, conferindu-le semnificație artistică. Acestea din urmă nu sînt decît materie informă, înainte de a fi supuse prelucrării și transfigurării lor în artă.

Opera literară nu se naște însă, ca și orice creație artistică, din simpla mînuire a materiei prime, aflate la îndemîna aceluia care o utilizează în vederea realizării unui produs învestit cu o altă funcție, cea poetică. Simplificînd lucrurile, putem spune că o creație literară își trage originea dintr-o împreju-

rare de viaţă, dintr-o experienţă reală sau imaginară, adică din felul în care impresiile şi asocierile trezite de aceste fapte, reale sau nu, au atins sensibilitatea poetului şi s-au constituit ca parte a gîndirii lui artistice. Dacă Alecsandri a cîntat lunca din Mirceşti sau Veneţia pentru că le-a „cunoscut", aceasta nu face ca poezia lui să fie superioară poeziei lui Eminescu, care, deşi a păstrat impresii puternice din anii copilăriei despre codru şi izvoarele lui, n-a cunoscut în schimb nici Veneţia şi nici marea înainte de a le fi cîntat. Este lesne de înţeles că acestea nu reprezintă decît punctul de plecare, momentul iniţial al operei ca substanţă tematică primară, din care se va dezvolta ceea ce va deveni „conţinutul" operei, perceput şi pus în lumină prin mijloace de expresie proprii scriitorului.

Există însă şi izvoare venind nu numai din experienţa individuală a scriitorului, amplificată, desigur şi motivată de intenţionalitatea creatorului, ci şi din zone ale informaţiei şi culturii care îşi găsesc în opera literară, sublimate în formele artei literare, un statut nou şi prin aceasta drept legitim de existenţă poetică.

Ne vom referi în cele ce urmează la felul cum unele detalii din lucrările de istorie au fost preluate şi reelaborate de Eminescu, astfel încît au intrat în ţesătura versurilor sale asemenea unor creaţii individuale, deşi forma lor iniţială nu este produsul imaginaţiei poetului, ci al documentării lui la izvoare scrise. Faptul prezintă interes pentru procesul elaborării artistice — de la un model atestat verbal ca informaţie, la varianta poetică a expresiei integrată organic într-un ansamblu.

2. Punctul de plecare vor fi unele din izvoarele istorice care explică o parte din mijloacele de expresie folosite de Eminescu în descrierea cunoscutului episod al luptei de la Rovine din **Scrisoarea III.** Apropierile pe care ne propunem să le semnalăm nu au reținut, după cît știm, atenția cercetătorilor literari, și nici pe aceea a istoricilor limbii literare. Interesul celor dintîi s-a îndreptat, îndeosebi, spre indicarea surselor de ordin istoric, utilizate de Eminescu în prima parte a poeziei.[1] Cît despre istoricii limbii literare, aceștia au observat prezența unor elemente arhaice în lexicul poetului, fără a lua în considerare, în mod special, izvoarele sau modelul unor expresii împrumutate de poet **într-o anumită** creație **din anumite** documente istorice.[2] Mai lesne au putut fi identificate unele particularități lingvistice și stilistice — vechi și populare — comune lui Eminescu și poeziei unor predecesori sau contemporani ai poetului. Nu vom reveni asupra acestei probleme, care a făcut obiectul unor studii speciale.[3] Vom menționa în acest sens doar cîteva exemple din **Scrisoarea III,** întîlnite și în versurile lui Alecsandri, de unde, probabil, au fost luate de Eminescu.

---

[1] Vezi G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu,** vol. III, București, 1935, p. 269; vol. V, 1936, p. 159; Perpessicius: M. Eminescu, **Opere,** II, p. 289.

[2] Numeroase fapte au fost semnalate totuși de acad. Al. Rosetti și Ion Gheție în **Limba și stilul poeziilor lui Mihai Eminescu,** din culegerea **Studii de poetică și stilistică,** Editura pentru Literatură, 1966, p. 177—180, 187. Vezi același studiu reprodus sub titlul **Limba și stilul operei beletristice a lui Mihai Eminescu,** în **Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea,** II, Editura pentru Literatură, 1969, p. 318—321, 328—329.

[3] Vezi, în special, I. M. Rașcu, **Eminescu și Alecsandri,** București, 1936; G. Călinescu, **Opera lui Mihai Eminescu,** IV, p. 243 și urm.

Astfel, expresia „întreg aliotmanul“ fusese folosită mai întîi de Alecsandri în poezia **Hodja Murad Paşa:** „Mult timp Murad în lupte tocindu-şi iataganul / Mărise, apărase **întreg aliotmanul“.** Comparaţia de origine populară din versul lui Eminescu: „Peste-un ceas păgînătatea **e ca pleava vînturată“** se poate regăsi într-o formă apropiată într-un alt vers al lui Alecsandri din poemul **Dan căpitan de plai:** „Şi mult iubea, cînd ţara striga: la luptă, Dane! / Să **vînture ca pleava** oştirile duşmane“.

Poemul istoric al lui Alecsandri a apărut, cum se ştie, în „Convorbiri literare“, în ianuarie 1875, iar **Hodja Murad Paşa,** un an mai tîrziu. Peste un alt an — în 1877 —, anul cuceririi independenţei naţionale, Odobescu publică **Istoria românilor supt Mihai voievod Viteazul** a lui N. Bălcescu, prilej pentru Eminescu de a scrie un articol entuziast, **Bălcescu şi urmaşii lui,** publicat în acelaşi an în „Timpul“.

3. Întrebarea pe care ne-o punem este următoarea: lectura lucrării lui Bălcescu, coroborată cu aceea a unor studii mai vechi ale aceluiaşi istoric, nu-l va fi influenţat pe Eminescu — sub aspectul limbii — în această vreme cînd se afla în perioada de elaborare a **Scrisorii III?** Înainte de a încerca să răspundem, se impune să facem unele precizări.

Eminescu este, după toată probabilitatea, autorul traducerii în româneşte a lucrării **Fragmente der Geschichte der Rumänen,** traducere apărută în 1879 sub titlul **Fragmente din istoria românilor** (vol. I) de Eudoxiu Hurmuzachi. Poetul lucrase la versiunea românească cu un an în urmă, cînd fusese trimis, în urma îmbolnăvirii, să se odihnească la moşia Floreşti de pe Valea Gilortului. Că Eminescu este

autorul de fapt al traducerii efectuate în acest „concediu de odihnă“ există mărturii sigure pe care le datorăm lui I. Slavici și I. Bianu[4]. Ipoteza este admisă de Perpessicius[5] și argumentată cu dovezi istorice și lingvistice de I. Crețu[6].

Nu ni se pare întîmplător faptul că toate lucrările istorice amintite, inclusiv unele din cele literare, cum e **Dan căpitan de plai,** au ca temă lupta pentru apărarea independenței naționale. (Partea a doua din **Fragmente din istoria românilor** se intitulează [Istoria românilor] **De la descălecarea principatelor pînă la pierderea neatîrnării lor.)** În afară de aceasta, ele se înșiră într-o ordine cronologică, începînd cu anul 1875 și încheindu-se cu anii 1878—1879. Or, peste doi ani, deci în 1881, avea să apară **Scrisoarea III,** a cărei perioadă de elaborare începută încă în 1871 continuă și se desăvîrșește în acești ani[7]. Este de presupus, deci, că în această etapă de documentare istorică Eminescu a consultat nu numai lucrarea lui Hammer, **Geschichte des Osmanischen Reiches,** vol. I, 1834, p. 65—67, care-i inspiră primul tablou din **Scrisoarea III** (visul lui Baiazid, de fapt al lui Osman), ci și, dacă nu în primul rînd, sursele istorice interne privitoare la lupta pentru apărarea independenței naționale.

Este meritul lui I. Crețu de a fi arătat că numeroase elemente lexicale și imagini atestate în traducerea atribuită lui Eminescu se regăsesc și în

---

[4] Despre aceste mărturii, vezi articolul lui I. Crețu, citat mai jos.

[5] Vezi **M. Eminescu, Opere,** vol. IV, p. 289—291.

[6] I. Crețu, **O traducere a lui Eminescu nevalorificată încă,** în „Limba română“, X, 1961, nr. 6, p. 592—607.

[7] Cf. Perpessicius, **M. Eminescu, Opere, vol. cit.,** p. 271—273.

limba unora din creațiile poetului. Amintim printre acestea — după autorul citat — pe cele comune și **Scrisorii III: armie, asabi, flamură, a roi**[8]. Verbul **a roi,** de pildă, apare în traducere în următorul context: „Căci începură **a roi** numeroase cete de călăreți româno-cumani . . .“ (p. 82, apud I. Crețu, **art. cit.,** p. 518). Aceeași imagine a călăreților „ce roiesc“ apare, de bună seamă nu printr-o simplă coincidență în tabloul luptei de la Rovine: „Călăreții împlu cîmpul și **roiesc** după un semn“ (cf. I. Crețu, **loc. cit.).**

4. Există însă și alte surse istorice care trebuie avute în vedere pentru explicarea unor fapte de limbă și stil, caracteristice poeziei în discuție. Am menționat lucrările lui Bălcescu, care fuseseră aduse în actualitate prin publicarea operei capitale a istoricului de către Al. Odobescu. Avem destule motive să credem că în unele părți din vibrantul poem închinat de Eminescu conceptelor de libertate și patrie, transfigurate poetic în imaginea ideală a trecutului, pe de o parte, și cea becisnică a prezentului, pe de alta, poetul a plecat de la Bălcescu. Ne gîndim atît la suflul eroic și patosul evocării cît și, mai cu seamă, la unele fapte de natură lexicală și stilistică asupra cărora ne vom opri mai pe larg. În esență, este vorba despre reflexele unora dintre par-

---

[8] Nu este lipsit de interes să menționăm că **armie** apare în **Povestea codrului:** „**Armii** grele de furnici“, ca și **herb** „stemă“; „Lună, soare și luceferi / El le poartă-n a lui **herb**“. Faptul că **Povestea codrului** a fost publicată în numărul pe martie (1878) al „Convorbirilor literare“, așadar înainte de vara acestui an, cînd Eminescu a tradus lucrarea lui Hurmuzachi, impune concluzia că limba traducerii a fost influențată de lexicul poeziei amintite, nu invers.

ticularităţile de expresie ale operei lui Bălcescu în episodul menţionat din **Scrisoarea III.**

În unul dintre articolele lui Bălcescu, **Comentarii asupra bătăliei de la Cîmpia Rigăi sau Cosovo,** publicat în revista „Propăşirea“ din 1844, autorul reproduce cîteva fragmente din istorici străini şi dintr-un cronicar român, Teodosie sin Stoian. Este imposibil ca Eminescu să nu fi utilizat documentul în elaborarea acelei părţi din **Scrisoarea III,** unde trebuia să evoce lupta dusă de popoarele Europei împotriva expansiunii Imperiului Otoman. Dovadă că în pasajele în care se descrie bătălia dintre Murad al II-lea şi oastea condusă de Iancu de Hunedoara se pot stabili analogii sigure cu unele versuri din tabloul luptei de la Rovine.

Se înţelege că asemănările nu sînt totale, deoarece nu avem a face cu transpunerea integrală a unor propoziţii sau fraze din textele istorice, ci cu mijloace de expresie — sintagme şi comparaţii — folosite mai întîi de Bălcescu. Reproducem pentru început exemplele din articolul amintit, subliniind trăsăturile mai mult sau mai puţin asemănătoare cu cele din versurile eminesciene, pe care le alăturăm citatelor din Bălcescu:

Bălcescu	**Eminescu**
„. . .Şi aşa creştinii dînd pirinteni cailor se reschirară şi se vărpădeşte, ca o mare tulburată . . .“	„**Ca potop** ce pră-

sară **ca un potop**“ (I, p. 48)[9].

„Iar dacă **văzură atîta mulţime** de turci mai se spărieră . . .“ (I, p. 49).

„Iar cei înzăoaţi frumos sta **ca un zid** de piatră tare“.

„Atunci turcii îndată ocoliră pre oastea ungurească de toate părţile şi sloboziră **săgeţile ca norul** asupra creştinilor“ **(loc. cit.).**

„Cînd **văzui** a lor **mulţime,** cîtă frunză, cîtă iarbă . . .“

„Durduind soseau călării **ca un zid** înalt de suliţi . . .“

„Şi **ca nouri** de aramă şi ca ropotul de grindeni /

Orizonu-ntunecîndu-l vin **săgeţi** de pretindeni“.

Sfîrşitul primei zile de luptă dintre turci şi oastea condusă de Iancu este relatată astfel în cronica lui Teodosie sin Stoian, citată de Bălcescu:

„Apoi **s-au aşezat** noaptea amîndouă **oştile“.** Acelaşi moment al luptei dintre Mircea şi Baiazid este înfăţişat de Eminescu în versul: „Pe cînd **oastea se aşază,** iată soarele apune . . .“.

5. Aceste asemănări nu pot fi produsul unei întîmplări. Ele indică sursele de documentare folosite de poet pentru descrierea unei lupte, ale cărei detalii trebuiau să fie sugerate şi pe cale lingvistică. Or, printre izvoarele cele mai autorizate, unde Eminescu putea confrunta informaţia internă cu cea externă, erau şi lucrările lui Bălcescu. Mai mult de-

---

[9] Citatele trimit la Bălcescu, **Opere alese,** vol. I—II, ediţie îngrijită de Andrei Rusu, ESPLA., 1960.

cît atît: poetul preţuia la istoricul muntean calităţile de scriitor ale acestuia. Bălcescu — scria Eminescu — „îi vede pe eroii săi aievea şi-i aude vorbind, încît toată descrierea persoanelor şi întîmplărilor e dramatică".[10] De asemenea modele de stil avea nevoie autorul **Scrisorii III** într-o poezie în care eroii apar în scenă ca personaje vii, iar ciocnirea forţelor este străbătută de aceeaşi mişcare dramatică.

Istoria românilor supt Mihai voievod Viteazul este cealaltă lucrare a lui Bălcescu, ale cărei ecouri credem că pot fi identificate în fragmentul discutat din **Scrisoarea III.** Ne referim la cartea a II-a, care cuprinde binecunoscuta descriere a luptei de la Călugăreni. Pasajele pe care le punem în paralelă prezintă analogii, cel puţin în privinţa unor procedee sintactice.

Bălcescu	Eminescu
„**În zadar** ienicerii se ţin semeţi împotriva alor noştri şi caută a le răspunde cu focurile lor, căci celelalte cete, înspăimîntate de aceste izbiri împreunate la care nu se aştepta, reschirîndu-se; îi tîrăsc şi pe dînşii înapoi. **În za-**	„**În zadar** striga-mpăratul ca şi leul în turbare, Umbra morţii se întinde tot mai mare şi mai mare. **În zadar** flamura verde o ridică înspre oaste,

[10] M. Eminescu, **Scrieri politice,** ed. D. Murărașu, Editura Scrisul Românesc, Craiova [f.a.], p. 13.

dar Sinan mustra pe ostașii ce fugea, acum cu cuvinte ocărîtoare, acum bătîndu-i cu măciuca sa înferată . . .“ (II, p. 90).

Căci cuprinsă-i de pierire și **în față** și **în coaste“.**

Să se compare și complementele de loc „și **în față** și **în coaste“** din textul eminescian cu următorul pasaj din aceeași descriere a lui Bălcescu:

„Dar deodată (Sinan) se vede oprit **în față** de Mihai ca de un zid de piatră tare, în dos izbit cu o furie înfocată de căpitanul Cocea și **în coastă** trăznit de tunurile așezate pe deal de Albert Kiraly“ (II, p. 89).

O cercetare aparte ar putea demonstra felul în care Eminescu a prelucrat artistic elementele lingvistice „brute“ din textele istorice consultate, adică modul în care informația documentară a fost transpusă, prin amplificare sau condensare, în imagine artistică individuală și revelatoare. Fără să insistăm aici asupra acestui proces, ne vom opri totuși asupra unui singur exemplu, deja citat: „Apoi s-au așezat noaptea amîndouă oștile“. Eminescu păstrează din această propoziție formula arhaică: așezarea oștilor=încetarea ostilităților, o dată cu căderea nopții. Propoziția este dezvoltată, însă, de poet într-o frază alcătuită dintr-o temporală și din principală — aceasta din urmă corespunzînd complementului **noaptea** — propoziție introdusă prin interjecția deictică **iată,** care invită parcă la întoarcerea privirilor dinspre cîmpul de luptă spre peisajul înserării. Acțiunile sînt simultane și durative: „Pe cînd oastea

se așază, iată soarele apune"; de aici folosirea prezentului actualizator, față de perfectul compus din textul cronicii, prin care mișcarea este suprimată și înlocuită cu rezultatul ei static. Urmează apoi imaginea desfășurată a înserării, cînd fulgerul lung, încremenit, al soarelui în asfințit, pune nimbul de lumină pe crestele de munte ale țării biruitoare. Tabloul se continuă cu descrierea peisajului nocturn în care stele se aprind rînd pe rînd din veșnicia timpului, iar luna își cerne razele aducînd binecuvîntarea odihnei. Peisajul se încheagă în fața noastră cu concursul verbelor care denumesc acțiuni în desfășurare: stelele **izvorăsc,** luna s-arată **tremurînd** și, stăpînă peste mări și noapte, **varsă** liniște și somn.

Prin aceasta poetul s-a detașat însă de modelul primar pînă acolo încît, a-l urmări, înseamnă a pătrunde într-o altă zonă a cercetării, aparținînd așa-numitului limbaj figurat.

III

LIMBAJUL FIGURAT

1. În mod obișnuit se atribuie limbajului poetic proprietatea de a se folosi de figuri de stil, prin care el s-ar deosebi de exprimarea comună. Afirmația este, în principiu, adevărată, deși nu chiar în măsura în care credeau unii stilisticieni, în frunte cu Ch. Bally, că aceasta este trăsătura esențială a limbajului poetic, unde își are originea stilul scriitorului respectiv. Mijloacele de expresie ar fi, în această situație, elaborate, căutate, în vederea obținerii efectelor estetice, fapt ce nu se întîmplă în limbajul comun, caracterizat prin naturalețe și spontaneitate. Pe de altă parte s-a spus, într-o formă spirituală, că în piață se fac, într-o zi de tîrg, mai multe figuri de stil decît zile de-a rîndul în adunările academice (Du Maersais). Desigur, răspunsul imediat este că, chiar așa fiind, „metaforele" precupeților

aparţin altui registru decît celui estetic. Ele nu sînt creaţii individuale, ci bunuri ale limbajului afectiv şi expresiv, caracteristic întregii mase de vorbitori dintr-un mediu social anumit. În acest sens ele fac parte din sfera faptelor de expresie stilistice studiate de stilistica lingvistică, potrivit principiilor teoretice elaborate de Ch. Bally şi adepţii săi.

Numele stilisticianului genevez se cuvine să fie adus din nou în discuţie pentru a corecta teza, scumpă lui, că figurile de stil sînt un produs voit, premeditat şi în consecinţă „artificial", nu în înţelesul peiorativ de „fals", ci în acela de „confecţionat", (lat. **artifex).** Bally vede în mijloacele expresiei figurate din limba artistică a unui scriitor o **intenţie** ce stă la temelia utilizării lor, iar aceasta, deoarece urmăreşte să producă efecte în sensibilitatea cititorului, nu ţine de **limbă,** ci de **artă,** adică de **estetică.** Există aici o neînţelegere, ca să nu zicem o interpretare eronată, izvorîtă dintr-o accepţie limitată atribuită funcţiei limbajului poetic în general şi celui figurat în special.

2. Am arătat altă dată că distincţia dintre limbajul propriu şi cel figurat[1] nu se poate face în termenii tranşanţi imaginaţi de şcoala stilistică genevează. Obiecţia principală ce i se poate aduce este că, în opera literară, limbajul figurat nu este ceva **adăugat** celui propriu, pentru a sluji altui scop — estetic —, suprapus celui al comunicării ca atare. Cu alte cuvinte, limbajul figurat este, prin însăşi natura lui, limbajul propriu al poeziei, indiferent dacă

---

[1] În **Stil şi expresivitate poetică,** p. 156—174. Cf. şi Tudor Vianu, **Cercetarea stilului,** în **Studii de stilistică,** p. 41—59.

face uz sau nu de metafore, comparații, simboluri etc. Aceasta înseamnă că poetul nu-și selectează mijloacele pentru a le distribui, pe de o parte, funcției generale de exprimare și, pe de altă parte, scopurilor estetice. Cele două componente ale expresiei sînt inseparabile. Poetul gîndește în metafore, comparații, simboluri etc., fără conștiința discriminării impuse de necesitatea de a se exprima neapărat „altfel", ci pentru că felul viziunii lui artistice îl obligă la aceasta.[2] Depășirea sferei prozaice de întrebuințare a limbii într-un poem nu este un capriciu, nici o formă a orgoliului artistic, ci o . . . fatalitate. Iar dacă este vorba de intenție (care nu lipsește nici din vorbirea obișnuită), atunci ea nu trebuie privită drept ceva situat în afara limbii, prin care expresia poetică ar fi silită să accepte, pentru a se realiza ca produs elaborat, condiția unui statut de artificialitate. Desigur că între perceperea directă a unui fenomen numit cu un cuvînt propriu și între reprezentarea lui însoțită de sentimentul cu care este perceput și care duce la o altă numire a sa există o deosebire de exprimare: de la formularea consacrată și directă se trece la cea figurată, în aparență indirectă, iar în realitate tot atît de proprie și de „directă". Numai că formularea nouă a expresiei este urmarea unei **alte** forme de percepție, individuale și inedite, mai bogate și mai adînci a fenomenului **conceput sau văzut de poet altfel.** Cuvîntul, de pildă, este pentru vorbitorul obișnuit o parte a vor-

---

[2] Interes special referitor la limbajul figurat — cu deosebire la metaforă și metonimie — prezintă capitolul **The nature of imagery** din lucrarea lui Stephen Ullmann, **Language and Style**, p. 174—201.

birii; pentru lingvist — unitatea lexicală de bază a comunicării. Nimeni nu va contesta că aceste definiții nu ar corespunde adevărului, fie și parțial, adică nu ar satisface cerințele impuse de logica definirii termenilor. Iată însă că pentru un poet aceeași vocabulă reprezintă cu totul altceva decît înțelesul ei național: „Fragedă carne de gînduri, cuvîntul", scrie V. Voiculescu **(Coboară cuvintele).** Așadar, cuvîntului i se atribuie valoarea de realitate „materială, vie" („carne"), delicată („fragedă"), întrucît este purtătorul gîndurilor noastre. A conferi astfel de virtuți limbajului, inexistente sau insesizabile pentru vorbitorul comun, înseamnă **a-l simți** astfel — și ar fi de prisos să căutăm argumente de ordin logic pentru a demonstra inexactitatea acestei definiții. Avem a face aici cu logica poeziei, care pare — și este — ilogică pentru simțul comun. Același poet poate spune altă dată „S-a închis grădina serii cu porți de abanos" **(Metamorfoză),** vers ce s-ar „traduce", pur și simplu prin: **s-a înnoptat.** Numai că de data aceasta faptul notat astfel, fără a contrazice realitatea, ar sărăci-o de amănuntele ei concrete sub care i se înfățișează poetului ca imagine a înserării zăvorîte parcă de ușile compacte și de nepătruns ale întunericului.

În sfîrșit, iată un șir de metafore care vorbesc naratorului într-un limbaj atribuit unui lucru neînsuflețit care îi dezvăluie o taină necunoscută lui de mai înainte: „Și ulița l-a învățat pe copil că toamna e o lumină blîndă aprinsă de copaci să fie candelă de veghe pămîntului adormit" (Ionel Teodoreanu, **Ulița copilăriei).** Evident, această nouă față a naturii și a rosturilor ei relevate copilului de umila

uliță pe care păşeşte şi care îi oferă spre contemplare un peisaj nou pentru el, aşadar închizînd semnificaţii nedescoperite pînă atunci, nu este altceva decît o formă de proiectare imaginativă a unui mod poetic de a descifra înţelesurile cu care lumea i se adresează fanteziei lui. Lumea, lucrurile din jurul nostru îşi lărgesc limitele existenţei, se comunică, trăiesc, ni se adresează. Este aceasta o modalitate de a primi **informaţii** despre ceva ce ţine de esenţa lucrurilor, şi pe care aparenţele o ascund, o acoperă. De bună seamă, informaţia nu este de natură obiectivă şi verificabilă, decît în şi pentru conştiinţa artistului. Ea este subiectivă, şi, în consecinţă, trebuie acceptată ca atare, în măsura în care **sugestia** creată de analogia fenomenelor nu contrazice simţul nostru estetic.

3. Poeticienii au găsit în ultima vreme un punct de sprijin în clasificarea figurilor, simplificînd lista extrem de bogată lăsată moştenire de retorica antică, unde acestea erau repartizate la două mari grupe: figuri „de cuvînt" şi figuri „de gîndire".[3] Astfel, pentru Jakobson, ca şi pentru alţi poeticieni[4] figurile se pot reduce la două tipuri fun-

---

[3] Vezi H. Lausberg, **op. cit.**; cf. şi Pierre Fontanier, **Figurile limbajului.** Traducere, prefaţă şi note de Antonia Constantinescu, Editura Univers, 1977. Du Marsais, **Despre tropi.** Traducere, studiu introductiv şi aparat critic de Maria Carpov, Editura Univers, 1981. Un manual util îl datorăm lui Eugeniu Speranţia, **Iniţiere în poetică,** Bucureşti. 1967.

[4] Cf. René Wellek, Austin Warren, **Teoria literaturii.** În românește de Rodica Tiniș. Studiu introductiv de Sorin Alexandrescu, E.P.L.U., 1967, p. 126. Dată fiind redactarea lucrării de față la începutul anilor '80, nu am putut utiliza amănunțita și subtila descriere a categoriilor și funcțiilor limbajului figurat din cartea semnată de Mihaela Mancaș, **Limbajul artistic românesc. Secolul XX** (1900—1950), Editura Științifică, 1991.

damentale, după cum se întemeiază pe principiul analogiei (metafora) sau pe acela al contiguității (metonimia). Cea dintîi duce la concentrarea exprimării prin transferul numelui de la un cuvînt la altul. În felul acesta au înțeles procesul metaforic teoreticienii romani, care au tradus termenul grecesc prin „translatum verbum".[5] Nu vom insista aici asupra faptului că metafora nu este o comparație scurtată (căreia i-ar lipsi elementul liant), cum o definise vechea retorică sau o asemănare prescurtată („brevior similitudo") cum o numește Quintilian.[6] A o privi astfel înseamnă a presupune că la originea ei stă procedeul comparației — care se bazează tot pe analogie — ceea ce este numai în parte adevărat, dat fiind că avem a face și într-un caz și în altul cu raporturi de analogie. Totuși, într-o comparație termenii sînt alăturați și echivalați semantic, în metaforă ei sînt suprapuși și identificați. De aceea, vom spune că metafora nu este o comparație abreviată decît **în aparență** și pe un plan strict formal, căci relația analogică nu este suficientă pentru a explica resorturile ei intime, mecanismul intern al producerii acestui trop, care este rezultatul unui act consubstanțial de manifestare semantică realizat prin punerea în umbră a semnificației termenului comparat „substituit" prin termenul comparant. **Substituit** e un fel de a spune pentru a simplifica lucrurile, dar simplificarea nu este de data aceasta în favoarea explicației. Credem că I. A. Richards a exprimat în această privință un punct de

---

[5] Cicero, **De oratore,** III, 38.

[6] Quintilian, **Institutio oratoria,** VIII, 6, 9. Cf. și observațiile noastre din **Stil și expresivitate poetică,** p. 180—183.

vedere peste care nu se poate trece, anume că în procesul metaforic nu este vorba atît de transfer semantic sau substituție, cum știam de la Aristotel și Cicero,[7] sau de o asemănare abreviată, cum o definise Quintilian, ci de o interacțiune între cei doi termeni. Sensul principal, propriu, nu dispare în metaforă (altminteri ea n-ar putea să se constituie), ci se retrage pe planul al doilea, în spatele sensului metaforic.[8] Comentîndu-l pe I. A. Richards, Tzvetan Todorov reia argumentele acestuia, afirmînd că „între cei doi termeni se stabilește o relație care pare să fie o afirmare a identității, o punere în echivalență, cum însuși cuvîntul o promite".[9] Și pentru a ilustra cele spuse — care ne duc spre o interpretare a metaforei cu totul diferită decît aceea dată de Aristotel și succesorii lui — autorul precizează: „Cînd un scriitor clasic folosește cuvîntul **flamme** într-un sens metaforic, nu se poate susține că el vrea să spună „amour". El vrea să numească un sens care nu poate fi numit cu exactitate prin nici un alt semnificant. Cuvîntul **flamme** utilizat astfel este mijlocul cel mai direct de a semnifica ceea ce semnifică. **Flamme** nu

---

[7] Este adevărat că Cicero (**De oratore,** III, 38, 155) care traduce termenul grecesc prin **translatio (translatum verbum),** adaugă următoarea precizare: „Deoarece cu greu poate fi numit printr-un cuvînt propriu ceea ce este exprimat prin unul metaforic, care pune în lumină ce anume vrem să se înțeleagă, adică asemănarea cu acel lucru pe care l-am numit folosind pentru aceasta alt cuvânt". **(Quod enim declarari vix verbo proprio potest, id, translatum cum est dictum, illustrat id quod intellegi volumus eius rei quam aliquo verbo posuimus, similitudo).**

[8] Vezi discuția la Tzvetan Todorov, **Synecdoques,** în **Sémantique de la poésie.** Editions du Seuil, 1979, p. 14.

[9] Idem, **loc. cit.** Cf. și Stephen Ullmann, **op. cit.,** p. 179—180, care comentează clasificarea făcută de Paul Éluard în **imagini** prin analogie **(A este** asemenea **lui B)** și imagini prin identificare **(A este B).**

semnifică „amour“, în sensul în care **dragoste** înseamnă „amour“.[10] De aici rezultă, adaugă Todorov, că „un semnificant nu se lasă numit de doi semnificanți“.[11] Și în altă parte: „Cuvintele nu semnifică decît ceea ce semnifică și nu există alt mijloc de a spune ceea ce spun ele: orice comentariu falsifică ceea ce numesc ele. Atunci cînd Kafka spune **un castel** el vrea să spună „un castel“.[12] Todorov numește **semnificație** raportul între semnificantul **flamme** și semnificatul **feu,** iar raportul între semnificantul **feu** semnificatul **amour** — **simbolizare.**[13] Prin urmare, metafora se învestește cu funcție de simbol (de simbolizare), care este infinită, căci la Kafka, de exemplu, **castel** simbolizează familia, statul, Dumnezeu etc.[14]

În felul acesta metafora nu mai apare ca un produs descins din comparație, de care s-ar deosebi numai prin structura ei sintactică. Funcția simbolizatoare a metaforei o apropie de imaginea obiectului desemnat prin ea, scoțîndu-o de sub autoritatea sensului propriu, **prin ignorarea** lui, nu prin eliminare totală ca noțiune raportată la realitate.[15]

---

[10] Idem, **ibidem,** p. 18—19.
[11] **Ibidem,** p. 19.
[12] **Ibidem,** p. 26.
[13] **Ibidem,** p. 19.
[14] **Ibidem,** p. 26.
[15] „Sensurile figurate se raportează la realitate prin mijlocirea sensului direct (propriu) al cuvîntului“ (R. A. Budagov, **Introducere în știința limbii.** Traducere și note de G. Mihăilă, Editura Științifică, 1961, p. 20).

O contribuție fundamentală la cunoașterea structurii complexe a metaforei o datorăm lui Paul Ricoeur, autorul lucrării **Metafora vie** (1975), traducere [în rom.] și cuvînt înainte de Irina Mavrodin, Editura Univers, 1984. Paul Ricoeur supune unui minuțios examen critic cele mai importante lucrări consacrate metaforei din Antichitate și pînă în anii din urmă. El respinge

4. Revenim la deosebirea dintre comparaţie şi metaforă pentru înţelegerea procesului propriu fiecăreia, motiv pentru care definiţia „brevior similitudo“ nu mai apare ca satisfăcătoare. Să pornim, pentru a ne explica, de la următoarea comparaţie, confecţionată ad-hoc: **Copacii parcă s-au îmbrăcat în veşminte de bronz foşnitor,** unde raportul de asemănare (analogic) dintre cei doi termeni este clar exprimat cu ajutorul adverbului **parcă.** Dacă renunţăm la elementul de legătură care indică analogia, atunci comparaţia devine metaforă: **Copacii s-au îmbrăcat în veşminte de bronz foşnitor,** în care cei doi termeni sînt exprimaţi, dar legaţi unul de celălalt. Reprezentarea noastră îi cuprinde într-o unitate, avîndu-i însă în minte pe fiecare în parte **(copacii . . . veşminte de bronz foşnitor).** Metaforele de acest tip au fost numite **coalescente** (lat. **coalescere** „a creşte împreună, a se uni, a se lega“). Le-am putea numi şi metafore **in praesentia,** deoarece termenul comparat **(copacii)** este exprimat. În varianta

---

atît teoria retoricii clasice, a substituţiei, cît şi pe aceea a comparaţiei abreviate pe care s-ar întemeia mecanismul metaforei. Acceptînd principiul asemănării, filozoful francez pledează pentru metafora-enunţ, de natură semantică, realizată prin participarea la acest proces a doi termeni ai figurii. Unul dintre aceştia este elementul „focalizator“, cuprinzînd sensul „figurat“, celălalt — proza — servind drept „cadru“. Interacţiunea dintre cei doi factori determină existenţa unui context metaforic funcţionînd ca întreg (p. 209—212, 246). Cu deosebire interesantă şi bogată în consecinţe nu numai estetice, ci şi gnoseologice este teza potrivit căreia copula îndeplineşte nu numai o funcţie relaţională şi existenţială (E. Cassirer), ci şi una metaforică în sine, întrucît prin ea raportul de similitudine este afirmat şi negat totodată (p. 267). Negarea presupune suspendarea referinţei pentru ca afirmarea să poată însemna, prin «sfidare semantică» „a vedea ca“, în virtutea unei asemănări pe care o instituie actul lecturii în planul virtual, devenit „real“ al imaginarului (p. 330—331 şi passim).

veşmintele de bronz foşnitor (ale copacilor, ale parcului, ale toamnei), termenul comparat nu mai este manifest, fiind „eliminat“ şi „substituit“ prin comparant, căruia sensul i-a fost transferat, fără ca analogia să funcţioneze nemijlocit în mintea noastră ca o punte de legătură necesară: pe primul plan al conştiinţei mele ca cititor, deci în actul lecturii, se instaurează imaginea nu atît a copacilor, +coloritul sonor al unui peisaj de toamnă, ci aceasta din urmă, ca impresie ce domină şi împinge în umbră numele propriu al obiectului, ascunzîndu-l, întrucît i se suprapune ca urmare a unui proces de **interacţiune**[16]. Metafora de acest tip ar fi o metaforă **in absentia**[17].

Să rezumăm. Între comparaţie şi metaforă deosebirea ar fi următoarea: în comparaţie avem a face cu o asemănare (analogie) **explicită;** în metaforă cu o analogie **implicită,** bazată pe raporturi **in praesentia** (metafora coalescentă) sau cu o analogie implicită pe baza raporturilor contractate **in absentia** (metafora propriu-zisă) — determinările **in praesentia** şi **in absentia** referindu-se, evident, la termenul propriu, la comparat.

---

[16] Cf. Tzvetan Todorov, **loc. cit.,** p. 14.

[17] Exemplul ne-a fost inspirat de Catherine Kerbrat Orecchioni, care, în articolul **L'image dans l'image** (**Revue d'Esthétique,** 1—2, 1979, p. 95) explică „evoluţia“ de la comparaţie la metaforă pornind de la schema canonică a lui Jean Cohen: **X este ca şi Y.** Procesul care face trecerea de la similitudine la saltul calitativ realizat în trepte este ilustrat prin exemplul: **Pămîntul este rotund ca o portocală** (comparaţie). Printr-o primă elipsă a numelui predicativ se obţine: 2) **Pămîntul e ca o portocală.** Prin eliminarea ligamentului comparativ se ajunge la un stadiu intermediar: 3) **Pămîntul este o portocală** (analogie **in praesentia**). De aici se face saltul calitativ la metafora (metafore) de tipul: **Trăim pe o portocală** (analogie **in absentia**).

Funcţiile multiple ale metaforei poetice au fost analizate de Tudor Vianu, care constată că fondul acesteia este difuz şi mobil, latent şi profund[18]. Acest plan se relevă cititorului în urma unui efort de imaginaţie, în urma căutării pentru a descoperi sensul ascuns, de unde şi efectul ei estetic, a cărui expresie este o stare de eliberare, izvorîtă din bucuria descoperirii[19].

5. Cercetarea deosebirilor dintre comparaţie şi metaforă a făcut însă cîţiva paşi mai departe de la retoricile antice şi pînă în vremea noastră. Ideea de exprimare eliptică şi sintetică, specifică metaforei, faţă de cea explicită, analitică, proprie comparaţiei, pune pe aceasta din urmă în inferioritate în raport cu cea dintîi, de unde şi atenţia redusă ce i se acordă în studiile stilistice. Ea este invocată mai des tocmai pentru a defini, cu ajutorul ei, superioritatea şi suveranitatea stilistică şi estetică a „reginei figurilor de stil".

În realitate, funcţia ei stilistică de sugerare a unui fenomen alăturat şi asemănător, în general concret, cu care se face analogia, nu este mai prejos, de multe ori, decît aceea îndeplinită de alţi tropi. Starea de tensiune eliberată prin descifrarea înţelesului metaforic, absentă în comparaţie, este compensată însă de caracterul imprevizibil (în comparaţiile cu valoare stilistică) al asocierii cu obiectul comparat. Pe această cale reprezentarea fenomenului numit se îmbogăţeşte, ambiguitatea dispare, graţie

---

[18] Tudor Vianu, **Observaţii asupra metaforei poetice,** în **Studii de stilistică,** p. 372—374.

[19] Idem, **Problemele metaforei şi alte studii de stilistică,** 1957, p. 99.

elementelor coordonate ale structurii enunțului, față de metaforă, unde cuvîntul figurat își asumă prin subordonarea cuvîntului propriu privilegiul de a-i îndeplini funcția.

Există comparații încărcate de forță evocatoare, mai ales cînd poetul recurge la un cuvînt care contrazice așteptarea noastră („verbum novatum“ numea un astfel de cuvînt Cicero)[20], de pildă în acest vers din sonetul **Veneția** de Eminescu: „Ca-n țintirim, tăcere e-n cetate“. De bună seamă că și topica joacă aici un rol esențial, deoarece, plasînd pe primul plan substantivul, cu răspîndire regională, **țintirim,** se creează mai întîi reprezentarea ideii de liniște stranie a locului de veci, pentru ca apoi să se facă asocierea cu tăcerea unui oraș defunct și, deci, lipsit de freamătul vieții lui de odinioară.[21]

Comparația nu trebuie redusă, ca formă gramaticală, la cele două părți alcătuitoare legate între ele prin adverbe comparative: **ca, asemenea cu, precum, parcă etc.** Ea poate figura, în aparență, cu un singur termen, fapt mai puțin remarcat, după cît știm, pînă acum. În această situație analogia parțială se exprimă printr-un verb cu înțelesul de „a părea“. În acest vers, de Eminescu, de pildă: „Pare că și trunchii vecini poartă suflete sub coajă . . .“ **(Călin, File din poveste),** termenul comparat nu este

---

[20] **De oratore, loc. cit.**

[21] Cu cît termenul cu care se compară este situat față de comparat la distanță mai mare, cu atît sugestia celui dintîi acaparează și obturează pe celălalt. Iată doar două exemple care nu au nevoie de comentariu: „Păstrează-ți sărutarea ca florile otrava“ (Tudor Arghezi, **Restituiri**); „Sălcîmului / Cînd îi cade cîte-o frunză / Îi vine parcă s-o miroase, / Ca soldații care, scoțîndu-și cizmele, / Își trec mai întîi pe la nas obielele“ (Marin Sorescu, **Gest**).

exprimat în plan sintactic imediat, de unde și independența relativă a frazei, fiindcă la baza asemănării stă ideea de aparență, nu de analogie propriu-zisă, integrală. Raportul analogic, de interacțiune a sensurilor, există totuși, dar el se face cu un context situat la distanță, în cazul de față obiectul văzut astfel, adică, oarecum, însuflețit este pădurea.

Un alt exemplu în parte similar ni-l oferă primele versuri din **Melancolie:** „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă / Prin care trece albă regina nopții moartă". Am spus că exemplul este numai în parte similar, deoarece comparația este însoțită aici de o expresie metaforică ce motivează existența celei dintîi, devenită un element de decor. Dar care este termenul comparat în primul vers? El este disimulat, dar detectabil într-un context mai larg, pe care imaginația noastră îl descoperă fără dificultate, raportînd semnificația la peisajul nocturn din care el face parte integrantă.

Am putea numi astfel de comparații, în lipsa altui termen, **comparații semiautonome,** dependente de verbul care exprimă aparența, de unde rezultă doar **impresia,** asemănării, nu și analogia ca atare. Ne-am putea întreba dacă sfera comparației nu s-ar extinde incluzînd aici și unele enunțuri de tip disjunctiv, care implică, dacă nu chiar ideea de analogie, în orice caz pe aceea de afinitate, de asemănare presupusă prin unele trăsături comune ale unor obiecte, fenomene etc. Nu este vorba de propozițiile disjunctive de structură clasică de genul „sau . . . sau", în care una dintre afirmații o elimină pe cealaltă. Ne gîndim la raportu-

rile de falsă sau de aparentă disjuncţie, ca, în aceste versuri finale din poezia **Aci sosi pe vremuri . . .** de Ion Pillat: „Şi cum stăteam . . . departe, un clopot a sunat. / Acelaşi clopot poate în vechiul turn din sat . . . / De nuntă sau de moarte, în turnul vechi din sat“. „Acelaşi clopot bate scoţînd sunete la fel“, care nu sînt „fie de nuntă, fie de moarte“, ci care semnifică şi una şi alta, căci notele lor nu se deosebesc, ci par identice, se aseamănă şi cu una şi cu cealaltă.

Din cele spuse acum nu am vrea să susţinem (cum lesne se poate, de altfel, şi înţelege) că metafora ar putea fi pusă pe acelaşi plan, din punct de vedere stilistic, cu comparaţia. O comparaţie „spune totul“, o metaforă numai pe jumătate sau pe ocolite; ea ne îndeamnă să ne oprim asupra semnificantului, pentru a-i dezvălui fondul ei mobil şi criptic. „Secretul de a fi plictisitor e de a spune totul“, scrie undeva Voltaire. Or, metafora, evitînd „să spună totul“, îi lasă cititorului libertatea de a o face el, spre satisfacerea unui inocent orgoliu. Nu este lipsit de interes să amintim aici una din observaţiile lui Demetrios, care îl citează pe Teofrast în legătură cu condiţia realizării unei expuneri convingătoare. După celebrul filolog grec, „nu trebuie să spunem toate din fir în păr şi pe larg, ci să lăsăm unele lucruri la înţelegerea şi socotinţa ascultătorului, care, de îndată ce a înţeles cea ce i-ai lăsat a înţelege, nu îţi este numai ascultător, ci şi martor şi încă un martor cu multă bunăvoinţă. El se crede inteligent prin faptul că i-ai dat ocazia să-şi arate inteligenţa. Cine spune însă toate ca unui nepriceput

acela face impresia că-și disprețuiește ascultătorul."[22]

6. Funcția stilistică a metaforei depășește cu mult pe aceea a comparației, nu numai prin aportul ei estetic și informativ, ci și prin extensiunea întrebuințării ei. Structura sintactică a comparației variază între limitele sintaxei, ea putînd fi simplă sau dezvoltată, sau ale semanticii, corespunzînd unui cuvînt expresiv sau mai puțin expresiv. Metafora, în schimb, poate îmbrăca forme de expresie multiple: de epitet metaforic, de metaforă simbolică, de personificare, de alegorie etc. În general, ea dispune de posibilități infinite de construcție[23] și, în consecință, de semnificare, fiind aptă să genereze efecte variate, înălțînd astfel gîndirea pe trepte de expresie artistică și de cunoaștere inaccesibile comparației. Natura ei psihologică, antropomorfică sau cosmică, în orice caz „concretă", de cele mai multe ori, a termenului comparant asigură gîndirii poetice un spațiu întins de manifestare și expresie, chemate să traducă raporturile imaginate de autor între om și lume ca raporturi între om și lucruri situate în planul existenței și al trăirii. Cînd Al. Philippide scrie „Mi-e sufletul o năruire de statui" **(Cîntecul nimănui),** impresia de prăbușire interioară, născută din senzația resimțită ca o risipire în cioburi a unor

---

[22] Demetrios, **Tratatul despre stil,** p. 159—160.

[23] O descriere a structurii lingvistice a metaforei, la Eugen Dorcescu, **Metafora poetică,** Editura Cartea Românească, 1975. Autorul introduce noțiunea sugestivă de „inducție metaforică", termen întrucîtva similar cu ceea ce Tudor Vianu a numit „grefă metaforică" (**Studii de stilistică,** 1968), iar M. Riffaterre „metaforă filată" pentru a desemna procesul generării metaforei în lanț.

idealuri scumpe de frumuseţi ce păreau a fi fost făcute să dureze „egalitatea“ **suflet=năruire de statui** îmbogăţeşte, adînceşte şi concretizează ideea poetică aducînd sub privirea cititorului (ca şi sub aceea, iniţială, a poetului) imaginea surpării materiale şi strivitoare a ceva ce putea (şi totuşi nu putea fi numit!) prin substantivele „tristeţe, dezamăgire, deprimare.“ În poezia **Seninătate,** acelaşi poet angajează, în aparenţă un dialog cu visul. Metafora din primul vers, urmată de propoziţiile în forme ale adresării directe, nu sînt altceva decît elemente lingvistice constitutive ca forme ale expresiei sentimentului de reverie calmă, căruia poetul i se încredinţează în liniştea atotstăpînitoare a unei înserări:

„Tăcere . . . Ochii zilei s-au închis . . .
În seara asta ce-mi mai spui tu vis?
Te ascult . . .
Pe ochii mei simt degetele serii . . .
Vorbeşte-mi, dar încet . . . încet şi mult . . .
Şi vorba ta să semene tăcerii.“

Punctele de suspensie izolează unele de altele părţi din unităţile contextului creînd goluri între ele şi potenţînd astfel ideea de tăcere netulburată, de visare senină, cînd gîndurile sînt lăsate să colinde în voie, neprecipitate, învăluitoare şi mîngîietoare.

Au fost citate deseori cuvintele lui Marcel Proust, pentru care singură metafora este în stare să dea un fel de eternitate stilului. Bănuim ce a vrut să înţeleagă romancierul prin această virtute stilistică atribuită metaforei, scoasă de sub imperiul timpului pentru a i se putea conferi certificat de

existență perenă. Sîntem înclinați să acordăm tot atîta credit lui Jules Renard, care, în **Jurnalul** său, vedea în folosirea imaginii (or, metafora creează prin definiție „imagine") o cauză de îmbătrînire a stilului. Căci, adăugăm noi, de la Homer și pînă în vremea noastră multe imagini s-au învechit, pierzîndu-și din strălucirea și capacitatea de sugestie inițială. Ar trebui să vedem, totuși, împotriva opiniei lui Jules Renard **ce fel** de imagini și-au pierdut, cu vremea, din puterea de sugestie cu care vor fi fost folosite și simțite inițial. Căci scriitorul francez omite împrejurarea că imaginea creată de metaforă desemnează realități care pînă atunci nu existaseră, că ea aduce o informație de ordin superior[24] și că prin aceasta ea se înnoiește cu forță creatoare înscriindu-se în procesul cunoașterii, al descoperirii prin mijloacele artei cuvîntului a unor zone ascunse ale realității care își datorează existența și ieșirea la lumină datorită ei.

Este de la sine înțeles că nu numai metafora garantează stilului viața eternă, după cum nici lipsa ei nu i-o asigură de la sine. Trebuie adus în discuție și suportul ei ideatic, original, necanonizat prin tradiție și repetiție, ci supraviețuind prin unitatea de formă a expresiei solidară cu forma inedită a conținutului, deci a gîndirii artistice. Iar dacă prin forma conținutului numim semnificatul raportat la gîndirea poetică în ipostaza de proces de elaborare artistică, atunci observația că motivarea analogică a semnificatului este în poezie esențial **metaforică**[25]

---

[24] Cf. Michel Le Guern, **op. cit.**, p. 71—72.

[25] François Rigolot, **Le poétique et l'analogique**, în **Sémantique de la poésie**, p. 159.

trebuie reţinută pentru înţelegerea adecvată a ceea ce s-a numit de atîta vreme transferul semantic — în realitate „echivalenţa“ semantică — pe care se bazează metafora şi care o deosebeşte fundamental de comparaţie.

7. Cu atît mai mare este deosebirea între metaforă şi metonimie, unde raporturile de contiguitate, de „atingere“ se pot stabili între cuvinte ce desemnează cauza în locul efectului (şi invers), abstractul în locul concretului, obiectul care conţine în locul conţinutului, instrumentul în locul materiei din care e făcut etc. Substituirea este posibilă şi accesibilă decorării, întrucît relaţiile dintre termeni sînt foarte apropiate şi pot fi gîndite împreună ca făcînd parte din aceeaşi sferă conceptuală sau materială, ceea ce nu se întîmplă în metaforă, unde cuvintele (sensurile) sînt aduse, pentru a se întîlni, de la mari depărtări. În metonimie procesul substituirii nu se realizează datorită absenţei sau insuficienţei semantice a termenului propriu, deci dintr-o necesitate reală, determinată gnoseologic şi estetic, ca în metaforă, ci prin sesizarea unei legături intrinseci între cele două semne care denumesc obiecte aflate, de fapt, şi deci în gîndire într-o strînsă vecinătate. Din acest motiv numirea unuia trimite la numele celuilalt situat prin preajma lui. Iată cîteva exemple: În „Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte“ (Tudor Arghezi, **Testament)** substantivul numeşte instrumentul pedepsei, deci cauza materială a acţiunii în locul efectului (lovitura, suferinţa îndurată), dar şi obiectul concret în locul rezultatului acţiunii. În „Porniră şi norii. / Convoaie duc toamna-n mormînt“ (Tudor Arghezi, **Prigoana), toamna** este ter-

menul abstract în locul altuia concret desemnînd detaliile ei concrete de sfîrșit de anotimp: frunzișul multicolor și veșted, lumina blîndă a soarelui, înserările calme etc. etc.

Următorul exemplu este ceva mai dezvoltat. Îl transcriem totuși pentru ilustrarea metonimiei din ultima propoziție, care poate fi mai greu desprinsă dintr-un context poetic:

„Trecu vremea, trecu . . .

Și într-o zi, eu cel sortit să fiu cel de pe urmă din copiii de odinioară — m-am pornit spre ulița părăsită să împărtășim spovedaniile unui trecut atît de scump nouă.

Și n-am găsit-o!

O viață întregă o știam de veghe la poarta casei; acum nu mai era. **Plecase după morminte . . .**“ (subl. n.) (Ionel Teodoreanu, **Ulița copilăriei).**

Morminte pentru „morți“ este aici unul dintre mijloacele stilistice fericite de a sugera sentimentul tristeții trezite de întîlnirea cu locurile și lumea apusă a copilăriei. De remarcat că substituirea termenilor, semantic contigiu, semnifică și altceva: evitarea cuvîntului propriu desemnînd ideea de „stins din viață, inexistent“ și înlocuirea lui cu altul numind ceea ce mai păstrează, perpetuează și concretizează în ordinea materială a lucrurilor aducerea aminte: semnul funerar al locului liniștii de veci. Fragmentul prezintă interes din punct de vedere stilistic și prin substanța lui contextuală metaforică, dar și prin punerea în pagină a textului, Structura metonimică — și metaforică — a propoziției ultime **(plecase după morminte = dispăruse),** la care se adaugă forma lapidară a expunerii și izolarea prin

punctuație a propoziției de restul contextului, evitarea repetării subiectului situat departe, în frazele anterioare — căci asistăm la evocarea unei lumi de altădată retrăind doar în planul amintirii — sînt tot atîtea procedee pe cît de simple, pe atît de încărcate de vibrație emoțională și de forță poetică. Frumusețea unei propoziții și seducția ei stilistică sînt aici rodul adevărului artistic, adică al sincerității și adîncimii sentimentelor, pentru a căror expresie concentrarea și proprietatea lexico-semantică sînt mai de efect decît podoabele strălucitoare și ostentative ale stilului.

Metonimia este considerată un trop situat pe planul al doilea (este adevărat imediat) după metaforă. Un procedeu stilistic oarecum secundar, deoarece nu bate la ochi, contribuie totuși la lărgirea orizontului cunoașterii artistice într-o măsură mai mare decît sîntem dispuși să credem[26]. Fără a deschide drum spre intuiția metaforică — observa într-o lucrare mai veche un lingvist francez— ea arde etapele drumului prea cunoscut, scurtînd distanțele pentru a facilita rapida intuiție a lucrurilor deja cunoscute.[27]

8. Exemplul anterior ne prilejuiește și observația că, chiar titlul nuvelei lui Teodoreanu, — poetul

---

[26] Deseori rolul metonimiei nu e mai prejos decît acela al metaforei, cu condiția ca utilizarea ei să-și găsească sprijin în orizontul gîndirii scriitorului. În acest sens ea își îndeplinește funcția de sugestie în exprimarea eseistică și aforistică, cum e de pildă aceea a substantivului **infinit** din aceste fraze: „Ne lipsește cineva căruia să-i punem la dispoziție partea noastră de infinit, fie și ca s-o sfîrtece. Fără infinit se poate trăi. Fără să-l visăm uneori, cred că nu“ (Octavian Paler, **op. cit.**, p. 306).

[27] G. Esnault. **Imagination populaire, méthaphore occidentale,** Paris, 1923, p. 31, citat de Stephen Ullmann, **op. cit.**, p. 177.

prin excelență al metaforei — este un trop, mai exact, o variantă a metonimiei și anume o sinecdocă, fiindcă ulița este „o parte“ dintr-un întreg, care este copilăria, în a cărei sferă intră părinții, casa bunicilor, jocul, primele experiențe ale copilului etc. Desigur, am simplificat lucrurile, deoarece ulița, ca parte organică a copilăriei, nu i se substituie, ci face parte din vîrsta inocenței infantile. Este adevărat că asocierea este aici foarte strînsă, obiectul (ulița) fiind calea deschisă spre lume, spre cunoaștere, pe care pășește copilul; dar el, copilul, o descoperă prin ea tocmai pentru că îi aparține lui, adică ajunge să facă parte din universul lui, „ca întreg“. Relațiile sînt însă aici de tip asociativ, de colaborare, de contingență, nu de identificare și echivalență. Cînd se vorbește adesea într-un sens foarte general despre metaforă sau simbol la Eminescu, la Blaga sau, în cazul nostru, la Teodoreanu, se extind mult limitele semnificației acestui trop sau ale unor figuri, astfel încît în conținutul lor se pot descoperi valori și funcții stilistice trecute cu vederea și atribuite cu generozitate altor mijloace figurate, cu deosebire metaforei și simbolului, beneficiare cam abuzive față de celelalte procedee expresive aflate, ce e drept, la o anumită distanță față de ele.

Sinecdoca este o variantă a metonimiei bazată și ea pe raportul de contiguitate, termenii selectați avînd o sferă mai largă pentru a desemna obiecte cu o sferă mai restrînsă și invers. Prin urmare, un cuvînt care numește întregul poate substitui sensul altui cuvînt care numește o parte și invers („pars pro toto“). Cele mai obișnuite forme ale sinecdocei

sînt folosirea pluralului în loc de singular și invers, a numelui materiei în locul obiectului din care e făcut și invers, a genului în locul speciei și invers etc. În cunoscutele versuri eminesciene.

„Dintre sute de catarge
Care lasă malurile
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile?“

catarge este o parte dintr-o totalitate, care e corabia. Gîndirea se concentrează asupra unui amănunt al obiectului, deoarece detaliul este simțit ca fiind caracteristic și apt să reprezinte obiectul în întregime.

În romanul **Arta conversației** de Ileana Vulpescu, naratoarea își amintește de un eveniment care a tulburat-o: înmormîntarea bunicului, stins în condiții vitrege, inumane și nemeritate în Cîmpia Bărăganului. Sentimentul tristeții copleșitoare, disimulate discret își are însă rădăcini mai vechi și mai îndepărtate. Iată textul: „Bunica și noi două mergeam în urma carului plîngînd tăcut trecutul, iar pe Bunicul doar ca pe o parte din trecut.“

Admirabilă frază, cuprinzînd în același timp o foarte clară definiție (și exemplificare) a sinecdocei, care nu este, cum s-ar crede, lipsită de virtuți stilistice, cu condiția să depășească rigiditatea cadrelor tipologice ale retoricii. Raporturile sînt și aici de contiguitate: bunicul este o parte dintr-un trecut, dar un trecut al suferințelor nedrepte. Lacrimile celor ce îl plîng nu sînt lacrimile părerilor de rău numai după o ființă dispărută, ci ale amărăciunii și ale osîndei unei vieți trecute, împinse și petrecute, fără voia și fără vina lui și a celor care îl je-

lesc, în afara comunității umane, tradiționale din care fusese smuls cu brutalitate.

9. Într-o lucrare a lui Michel Le Guern[28] consacrată metaforei și metonimiei autorul aduce în discuție noțiunile de **contiguitate,** ca relație **internă,** caracteristică sinecdocei și **simultaneitate,** ca relație externă, proprie metonimiei. Distincția prezintă interes, pentru motivul că sinecdoca operează cu noțiuni apropiate, aflate în aceeași sferă, diferită fiind doar dimensiunea lor internă (întreg — parte).

În metonimie, noțiunile se întrepătrund și se intercondiționează (cauză — efect), unul dintre termeni putînd fi atributul celuilalt sau al altor termeni dintr-o sferă mai îndepărtată sau, în orice caz mai extinsă și mai variabilă. În versul: „Cînd am plecat, un ornic bătea din ceață rar . . .“ (Arghezi, **Despărțire**), **ceață** ține locul substantivului **ziua (noaptea, seara) cu ceață, cețoasă,** fiind mai concret decît celălalt (celelalte). În versul „La ce visezi cînd ziua pe lampa ta se curmă . . .“ **(ibidem), ziua=lumina zilei,** deci un cuvînt mai abstract **(ziua),** înlocuiește cuvîntul mai concret **(lumina)** cu care se confundă și pe lîngă care ar putea să figureze ca atribut. Pe de altă parte **ziua** este un efect al luminii. Din acest motiv metonimia corespunde unei arii de cunoaștere mai întinse și mai bogate decît sinecdoca, al cărei cîmp de acțiune și de iradiere stilistică este mai limitat.

Superioritate stilistică este un fel de a vorbi.

---

[28] Michel Le Guern, **Sémantique de la métaphore et de la métonimie,** Paris, 1973, p. 13—14, comentat de Nobuo Sato, **Synecdoque, un trop suspect,** în **Revue d'Esthétique,** 1979, nr. 1—2, p. 117.

Căci există metafore moarte și comparații șterse, după cum pot exista metonimii și tropi secundari capabili de o mare putere de evocare. Totul depinde de funcția ce li se inculcă și de aptitudinea limbajului de a răspunde acestei funcții.

Să revenim la raporturile dintre cele două tipuri de tropi. Ar fi imprudent să susținem că una sau alta dintre cele două tipuri de relații fundamentale care explică mecanismul lor lingvistic ar fi distribuite în limbajul poetic după criterii ferme, lesne detectabile și separabile. Oricum, în expresia poetică ele se întîlnesc și uneori se conjugă, astfel încît a le izola unele de altele ar însemna să se piardă din vedere unitatea textuală generatoare de efecte stilistice, ceea ce ar duce la destrămarea textului poetic ca formă structurată și finită din punct de vedere artistic. Să ne explicăm printr-un exemplu din poezia **Reminiscențe** de Marin Sorescu, pe care o transcriem integral:

„Ne uităm la nori
Și spunem că seamănă cu-o turmă de oi.
Tresărim speriați cînd vedem lupul
În cartea de zoologie.
Alteori ne apucă un dor de munte
Atît de puternic, încît
Vedem cum începe să crească iarba grasă
Pe birouri.
Sînt gînduri care continuă să ne sosească
Pe vechea noastră adresă,
Pentru că fiecare dintre noi sîntem
Ciobanul care și-a pierdut oile
În subconștient.“

O privire, fie și sumară, asupra poeziei ne indică, începînd chiar de la titlu, că ea are ca punct de plecare o relație metonimică între efect și cauză: viziunea pastorală a românului este efectul păstrării în subconștient a unor date dintr-un trecut marcat social, care funcționează drept cauză. Pe de altă parte, metonimia alunecă în sinecdocă, deoarece natura văzută prin prisma acestor reminiscențe ancestrale nu e decît o sumă de crîmpeie, părți de gîndire ce supraviețuiesc venind dintr-o mentalitate arhaică, dintr-un ansamblu păstrat și transmis din generație în generație, funcționînd ca „întreg", din care reziduuri mentale persistă în subconștient. Poetul indică el însuși în ce constă raportul dintre parte și întreg, adică rațiunea acestei perpetuări sub forma unor porniri obscure, care trimit la un mod de viață și la o experiență sedimentate psihologic și colectiv, dar risipite asemenea unor cioburi dintr-o oglindă ascunsă vederii. Nu este necesar să atragem luarea aminte că poezia face uz de comparații cu elementele naturii, de metafore revelatoare care descoperă relații imprevizibile între lucruri sub impulsul unor experiențe trăite în vechime, dar care continuă să fie active prin felul în care și-au pus reflexul asupra psihologiei unui popor. Versul final sintetizează și relevă sensul metonimic și de sinecdacă al întregii poezii: **sîntem ciobanul care și-a pierdut oile în subconștient** înseamnă: „sîntem un popor de ciobani care schimbîndu-și modul de viață — de voie, de nevoie — nu a uitat cine și ce a fost — aceasta fiind cauza care i-a imprimat, peste milenii, un anume fel de a gîndi și de a interpreta rea-

litatea (o parte din ea în locul întregului), cu ochii ciobanului de odinioară.

Ar mai fi de adăugat că aici — ca și în numeroase alte poezii ale lui Marin Sorescu — poetul exploatează cu un succes neîncercat de alții procedeul intertextual sau, cel puțin, nu cu succesul obținut de autorul lui **Shakespeare.** O bună parte din mijloacele de expresie ale artei sale poetice trimite la texte aparținînd altui registru stilistic (în afară de acela al clișeului voit uzual și prozaic), atras în sfera poeticului din zone eterogene și opuse acestuia, ca științele pozitive, biologia, istoria, filozofia etc. Această escaladare a sferei poeticului dincolo de aria consacrată și integrarea lui fără efort ostentativ în „stilul" poetului reprezintă o sursă bogată de investigație stilistică.

10. Din cele discutate pînă aici nu am dori să rezulte că limbajul poetic s-ar reduce cu necesitate la o modalitate de expresie favorizată de utilizarea tropilor și a figurilor. Căci există și un limbaj poetic nefigurat, ale cărui particularități și efecte estetice au făcut obiectul unui amplu studiu amintit și cu alt prilej și datorat lui G. Ivănescu, anume **Limba poetică românească.** Dacă, simplificînd lucrurile, înțelegem prin stil (beletristic) întrebuințarea individuală a limbii într-o operă literară, ca expresie a unei atitudini, atunci caracterul inedit al folosirii mijloacelor de expresie — de la fonetică la gramatică și de la lexic la prozodie — își găsește resurse variate în procedee care se sustrag de la criteriul taxinomic al retoricii, întrucît depășesc limitele prescrise ale acesteia. Nu este chiar atît de la îndemînă să introducem de fiecare dată în corsetul tropilor

forme de exprimare poetică pentru care nu s-au constituit toate tiparele pe măsură, cu tot efortul retoricienilor vechi sau mai noi. Ele aveau în vedere însă literatura de factură clasică, din care decurgeau, de fapt, regulile respectate mai mult sau mai puțin de autori familiarizați și ei cu catehismul riguros al artei scrisului.

În literatura și cu deosebire în poezia modernă lucrurile stau altfel. Deseori în textul poetic cititorul se găsește în fața unor **abateri** de la sensul, forma sau construcția consacrate prin norme fixate în varianta literară a limbii și, deci, recomandate de dicționar și gramatică drept modele de exprimare cultă. Și ca să ne referim la un exemplu, chiar din literatura clasică (ele sînt infinit mai numeroase în literatura mai nouă), este limpede pentru oricine privește faptele la adăpost de povara prejudecăților ca în aceste versuri de Eminescu:

„Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?“

(Stelele-n cer)

verbul a **se lepăda** la diateza reflexivului impersonal nu face parte dintre procedeele figurate înscrise într-o anumită paradigmă, iar luat în contextul de mai sus, nici din rîndul formelor de exprimare uzuală. Și totuși, datorită semnificantului diferit de cel curent și literar desemnat de sinonimul **a renunța** el este marcat stilistic, iar impresia de noutate pe care o provoacă este reală și puternică.

Aceasta cu atît mai mult, cu cît utilizat fiind la reflexivul impersonal (ca și verbul din ultimul vers „Ce ni s-a dat“) ideea cîștigă în amploare, făcîndu-ne să vedem în întrebarea poetului semnul unui destin ce poate fi sacrificat prin abandonare, cînd el este de fapt un dar unic și irepetabil al unei durate efemere. În „Clipa cea repede“ nimic nu ne împiedică să clasificăm epitetul printre adjectivele provenite de la un adverb, dar simpla identificare și raportare la gramatică nu spune mare lucru, cîtă vreme nu adăugăm și amănuntul că **repede,** cu valoarea lui „fugar“, „iute trecător“, nu este o inovație decît prin aceea că este întrebuințat cu această valoare într-un context diferit, implicînd ideea de „trecere grăbită și nestăvilită“ și fiind astfel apropiat de ideea verbală, de reprezentarea acțiunii, cu care adverbul se asociază în mod obișnuit. Desigur, forța de sugestie a versurilor, izvorîtă din puritatea lor de cristal, este susținută și de alcătuirea prozodică de o simplitate luminoasă din care iradiază pe unde limpezi gîndul învăluit de regret și de incertă speranță a poetului.

Iată de ce stilistica nu se poate cantona între limitele stricte ale „limbajului figurat“, pe care ea și-l anexează cu drept cuvînt ca pe un sector esențial al ei, dar el nu este și singurul apt să acopere o arie mult mai largă și mult mai complexă sub care se înfățișează limbajul poetic în toată varietatea manifestărilor lui și ca „ornatus difficilis“.

ANALIZĂ STILISTICĂ

Între ceea ce știm și ceea ce nu știm se află ceea ce presupunem.

ANDRÉ GIDE

A. NIVELELE LINGVISTICE ALE ANALIZEI

I

FONETICĂ, PROZODIE ȘI STILISTICĂ

1. „Un vers frumos e ca un arcuş plimbat peste fibrele noastre sonore“.

Comparaţia îi aparţine lui Anatole France şi învederează esenţa muzicală a poeziei, aptă să pună în stare de vibraţie sensibilitatea noastră, să provoace emoţii estetice de o anumită factură, înrudită cu arta sunetelor. Este limpede că această virtute a limbajului trebuie căutată în însuşi corpul material al cuvîntului, ca şi în legăturile dintre cuvintele înlănţuite în propoziţii, datorită cărora ia naştere structura şi armonia sa, ca parte intrinsecă a versului şi a **frazei poetice,** în ansamblu. Cercetarea este datoare să pornească, în această împrejurare, de la structura fonetică a cuvîntului pentru a pune în lumină valoarea expresivă a sunetelor, calitatea lor fonică prin care vocalele şi consoanele îndeplinesc funcţie stilistică sugerînd impresii de natură variată, potrivit naturii lor,

puse de acord cu semantica textului.[1] Va fi necesar, apoi, să se ia în discuție valoarea anumitor sunete, feluritele forme de utilizare a rimei, precum și a ritmului ca mijloace proprii de realizare a eufoniei și armoniei textului poetic.[2]

Nu este o simplă autosugestie cînd asociem rostirea unor sunete cu anumite impresii sau chiar senzații auditive: melodioase ori zgomotoase, sau vizuale: luminoase ori sumbre.

Vocala **a**, de exemplu, poate sugera imaginea limpede și strălucitoare a lucrurilor într-un vers ca acesta, în care ultimele trei substantive poartă accentul principal pe același sunet: „Argint e pe **a**pe și **a**ur în **a**er“ (Eminescu, **Mortua est**).[3] **I** poate

---

[1] „Orice operă literară este, în primul rînd, o serie de sunete din care se naște înțelesul“ (René Wellek, Austin Warren, **Teoria literaturii**, p. 210). Definiția pare banală, dar ea trebuie amintită fie pentru că se uită uneori, fie, mai ales, pentru că stratul fonetic este considerat ca suficient sieși pentru a răspunde funcției estetice. Cf. și observația: „Pentru a transforma sunetele limbii în fapte artistice avem nevoie de sens, de context și de ton (idem, **ibidem**, p. 212). În legătură cu nivelul fonetic al analizei stilistice, vezi Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru. **Analize literare și stilistice**, Editura Didactică și Pedagogică, 1967, p. 12, cu referiri sporadice la valorile stilistice ale fonemelor în proza lui Mateiu Caragiale, Lucian Blaga etc.

[2] Considerații amănunțite privitoare la acest compartiment al stilisticii, cu exemple numeroase din poezia românească, se găsesc la Ladislau Gáldi, **Introducere în stilistica literară a limbii române**, Editura Minerva, 1976, p. 314—354.

[3] Vocalei **a**, Geo Bogza i-a închinat cea mai frumoasă odă scrisă cîndva de un poet. Citățm doar cîteva fragmente: **„A** este cea dintîi literă a mai multor alfabete, folosite pe o mare parte a globului pămîntesc, și cea dintîi dintre cele cinci vocale cu ajutorul cărora vorbirea omenească alcătuiește cuvinte expresive și sonore, capabile să încînte auzul, să străbată distanțe relativ mari și să fie înțelese fără echivoc.

Vocala **a** trebuie considerată ca o cucerire a speței umane, ca un triumf al geniului și gingășiei sale. Acest sunet, de o mare puritate și limpezime, este o realizare superioară a omului...

sugera uneori o atmosferă de intimitate copilărească, de joc șăgalnic; cum a atras atenția D. Caracostea în legătură cu această strofă din **Luceafărul.** (Vorbește Cătălina): „Încă de mic / Te cunoșteam pe tine, / Și guraliv și de nimic / Te-ai potrivi cu mine“.[4]

Nu este mai puțin adevărat că în alte contexte **i** trezește o impresie calitativ diferită, potențînd ideea de strigăt, de chemare implorătoare: „De ce nu-mi **vii**? / De ce nu-mi **vii**? **(De ce nu-mi vii)** sau: „O, dulce-al nopții mele domn, / De ce nu **vii** tu? Vină!“ **(Luceafărul).**

Totuși, generalizările sînt riscante, căci aceeași vocală poate servi pentru sugerarea unei alte atmosfere, de pildă în această strofă din G. Bacovia, unde predomină, afirmă L. Gáldi[5] fără să exagereze prea mult, un accent „tragic al vocalei **i**“: ni

---

[...] În natură, în manifestările sonore ale regnului mineral și vegetal, el nu există, oricît ar fi acestea pline de farmec și uneori de poezie, ca vuietul vîntului, murmurul mării, foșnetul pădurii... [...] **A** este cea dintîi dintre vocalele cu care omul a început marea sa operă pe pămînt [...] Rostirea lui **A** în anumite circumstanțe, cu tonul cuvenit, poate dezvălui omului propria sa noblețe și măreție, ca și cum i s-ar pune pe umeri, față de tot ceea ce îl înconjoară, mantia de purpură a unui rege.

Dar, vai, adeseori acest rege e nevoit să abdice, pronunțînd prima literă a alfabetului într-un fel care îl prăbușește din demnitatea lui în cel mai trist întuneric. În împrejurări de groază coardele vocale ale omului pierd într-o clipă ceea ce au cîștigat în milioane de ani, iar sunetul pe care îl emit nu se deosebește cu nimic de urletul unui animal înspăimîntat (...).“

(Deschid cartea..., în „România literară“, 1981, nr. 50.

[4] D. Caracostea, **Arta cuvîntului la Eminescu,** în **Studii eminesciene,** Editura Minerva, 1975, p. 367—368.

[5] **Op. cit.,** p. 318.

se înfăţişează un fel de «doliu alb», ca la unele popoare orientale:

„Nimeni, nimeni, nimeni....
Cu atît mai bine —
Şi de-atîta vreme
Nu ştie de mine
Nimeni, nimeni, nimeni".

Consoanele pot fi, la rîndul lor, „moi" cum sînt **l, m** sau „aspre" ca **r** şi grupurile consonantice formate cu el. Să se compare „Prin vîrful **l**ungi de brad / Alunece **l**una" (Eminescu, **Cînd voi fi pămînt**) cu **„Zdr**obiţi orînduiala cea **cr**udă şi ne**dr**eaptă" **(Împărat şi proletar).**

2. Poeţii şi-au dat seama de multă vreme de posibilităţile expresive ale sunetelor, pe care le-au exploatat deseori pentru a apropia sunetul versului de sunetele din natură. Aliteraţia este unul dintre aceste procedee aflate la îndemînă şi cultivate încă din Antichitate de primii poeţi latini, între aceştia fiind Ennius şi Vergiliu, care realizaseră adevărate performanţe de armonie imitativă, cu concursul onomatopeelor, cînd voiau să sugereze cititorului sunetul trîmbiţei de război sau al tropotelor de cai.

Efectele sonore „copiind" mişcarea din natură şi traducînd impresiile produse de ea sub forma armoniilor imitative s-au bucurat de atenţia lui Coşbuc, citat deseori pentru aceste versuri în care vîjîitul vîntului este sugerat prin succesiunea consoanei **v**: „Prin **v**ulturi **v**întul **v**iu **v**uia" **(Nunta**

Zamfirei) sau în nu mai puțin cunoscutul vers din **Scrisoarea III,** unde șuerul săgeților și căderea lor cu sunet sec și-a găsit în repetarea la început de cuvînt a consoanelor **v** și **p** o formă de exprimare pe care o înregistrăm auditiv: „**V**îjîind ca **v**ijelia și ca **p**lesnetul de **p**loaie".

Fără a subestima valoarea expresivă a unor astfel de versuri, vom spune că nu în această corespondență oarecum mecanică dintre sunetul din natură și fonetică trebuie căutată sursa principală a muzicalității poetice. Ea rezidă în organizarea mai puțin frapantă în plan strict onomatopeic a complexului sonor, ci mai mult în alcătuirea lui intimă, aptă să corespundă sensului exprimat. Avem a face în acest caz cu o **formă internă,** a cărei funcție este de natură semantică (și stilistică), și nu propriu-zis fonetică și imitativă, ca în exemplele de mai înainte.

Să ne explicăm. G. Ibrăileanu făcea observația că există în poezia lui Eminescu versuri care cîntă.[6] Ca exemplu el cita pe acestea, din postume, versuri reluate și în **Scrisoarea IV:**

„Iară tei cu frunza lată și cu flori pînă-n
pămînt
Înspre apa întunecată lin se scutură de vînt."

Sau

„Ca molcoma cadență a undelor pe lac". **(Strigoii)**

---

[6] **Eminescu — Note asupra versului,** în G. Ibrăileanu, **Studii literare,** Editura Cartea Românească, 1930, p. 185.

Ibrăileanu punea muzicalitatea acestor versuri pe seama consoanelor nazale, repetate inclusiv în rimă (v. primele exemple). Observaţia criticului literar ieşean ar putea fi completată cu amănuntul că, în afara armoniei lor, deci a impresiei auditive, versurile reţin atenţia şi prin ceea ce — în lipsa altui termen — vom numi realismul semantic al imaginilor, adică aptitudinea lor de a fi evocatoare în sine, fără adaosul ornamentelor.[7] Acestea sînt suplinite şi prin succesiunea vocalelor cu timbru diferit: **e (tei), a (lată)** şi **o (flori),** urmate de **î** şi **ă** care răsună de două ori în **pînă** şi **pămînt.** În ultimul emistih: „lin se scutură de vînt", vocala **i** sub accent din **lin** şi **u** din prima silabă a verbului ne fac parcă să auzim căderea blîndă şi lină a petalelor pe luciul apei.

3. Rima — care este o inovaţie în arta poetică (anticii nu au cunoscut-o) — s-a bucurat mai de mult, şi se bucură şi azi, ca şi ritmul, de altfel, de consideraţii savante de un tehnicism alexandrinist nu rareori fastidios. Clasificări de genul rime masculine şi feminine, încrucişate, îmbrăţişate, gramaticale, asonanţe etc. etc. pierd din vedere deseori faptul că potrivirea la sfîrşitul versurilor a silabelor identice din punct de vedere fonetic nu este un scop în sine, ci un mijloc. El devine simplu artificiu exterior cînd se reduce la atît, fără să constituie un element estetic al versului. Asemenea rime „perfecte" se găsesc din abundenţă la atîţia alţi poeţi, dar ele nu sînt simţite, cel puţin

[7] Pe bună dreptate, credem, afirmă Ch. Bally că armonia trebuie căutată în sensul cuvîntului care determină efectul muzical al sunetelor (**Traité de stylistique,** ed. a 2-a, p. 54).

în majoritatea cazurilor, ca parte esențială în ponderea estetică a poeziei.[8] Iată cîteva versuri, citate la întîmplare, din V. Voiculescu, unul dintre cei mai originali poeți moderni. Farmecul noutății lor nu stă atît **în rimă,** cît în întreaga țesătură armonioasă a versului:

„Coboară iarna . . . Ursa tot mai adînc se pleacă,
Și inimile noastre se-nvăluie în nori.
Ca pe-o tocită spadă bagi sufletul în teacă,
Cu umbrele durerii viața să-ți măsori:
Cît au crescut de-nalte, aproape pîn'la frunte!
Încetineala vremii viclene te-a mințit.
Tu ai crezut că timpul în fața ta e-o punte,
Și el era chiar valul ce-n urmă te-a-nghițit . . .“

Să ne întoarcem din nou la poezia lui Eminescu. Se cuvine să amintim mai întîi observația lui G. Călinescu care atrăgea atenția că la Eminescu rima îndeplinește rolul de accent al ideii.[9] În alți termeni, remarca fusese făcută și de Ibrăileanu.[10] Nu atît silaba, cît mai ales cuvîntul din rimă frapează la Eminescu și anume prin raritatea lui, adică prin distanța, ca arie de întrebuințare în limbajul comun, ce separă termenii din rimă. Așa sînt: **înalte** / **încalte, caier** / **aer, ornic** / **vornic, oaspe** / **Istaspe** etc. etc. De altfel, este știut că poe-

---

[8] Despre evoluția rimei în poezia românească, vezi Olimpia Berca, **Dicționar istoric de rime,** Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

[9] G. Călinescu, **Opera lui Eminescu,** IV, 1936, p. 280.

[10] G. Ibrăileanu, **op. cit.,** p. 239—247.

tul își notase în dicționarul său de rime astfel de perechi ritmice, alcătuite fie din substantive comune, fie din mai multe elemente gramaticale („rime compuse") cărora le căuta corespondente cu deosebire în termenii proprii, de pildă: **darda / n-ar da, diluvii / nu vii, Silva / opril-va, pilda / Matilda, Clotilda, șerpe / Euterpe** etc.[11] Acestea au o rezonanță mai stăruitoare și nu e o simplă impresie că asupra acesei părți cade accentul **semantic** al versului, prin ele fiind potențată și reliefată semnificația contextului: „Nu voi tată să usuce / Al meu suflet tînăr, **vesel,** / Eu iubesc vînatul, jocul, / Traiul lumii alții **lese-l" (Făt-Frumos din tei);** „Pe-atunci erai tu singur, încît mă-ntreb în **sine-mi** / Au care-i zeul cărui plecăm a noastre **inemi?" (Rugăciunea unui dac);** „Ca pe-o marmoră de Paros, ca pe-o pînză de **Correggio** / Cînd ea-i rece și cochetă, ești ridicol, **înțelege-o!" (Venere și madonă).**

Un mijloc particular de realizare a eufoniei versului eminescian, semnalat de Sextil Pușcariu,[12] este repetarea vocalei accentuate a cuvîntului din rimă într-o silabă accentuată anterioară, mai ales în primul emistih:

„Adîncul luminîndu-l,
Înseninîndu-mi gîndul,

---

[11] Cel care a atras mai întîi atenția asupra acestui procedeu este Titu Maiorescu în articolul **Eminescu și poeziile lui** (1889), v. **Critice,** II, ed. 1967, p. 340—342.

[12] Sextil Pușcariu, **Limba română,** I, Privire generală, ed. 1976, p. 88—89.

Vino-n codrul la izvorul...

Pe lîngă plopii fără soţ...

Vîntul tremură-n perdele

Cu cîte lacrimi le-am udat...

Tot nu poate să adoarmă...“ etc.

Exemplele s-ar putea înmulţi, cu trimiteri la alţi poeţi care şi-au făcut un titlu de glorie din respectul aproape sacru faţă de diverse forme prozodice, între aceştia fiind în primul rînd G. Coşbuc[13], urmat de G. Topîrceanu şi alţii. Dacă ne-am oprit mai mult la Eminescu e pentru că versul său ilustrează şi justifică o teorie pe care am dorit s-o exemplificăm şi căreia i se supune adevărata artă a cuvîntului şi anume a relaţiei organice, determinante şi dialectice, dintre **forma expresiei** şi **forma conţinutului.**

4. Expresivitatea sunetelor (sau valoarea lor impresivă, în sensul capacităţii fonemelor de a determina impresii în conştiinţa cititorului) este, de fapt, atributul talentului, al instinctului poetic, neîmpărtăşit cu nimeni, caracteristic marilor artişti ai cuvîntului. Critica antică, de exemplu, a văzut în arhaismele fonetice ale lui Vergiliu din **Eneida** un mijloc de a conferi distincţie stilului acestui poet.[14] Homer, a cărui poezie s-a născut

---

[13] Vezi Alexandru Toşa, **Frecvenţa tipurilor de rimă în poezia lui Coşbuc,** în „Limbă şi literatură“, XI (1966), p. 55—78.

[14] Cf. Quintilian, **Institutio oratoria,** VIII, 24.

„dintr-odată“ în toată frumusețea și perfecțiunea ei, ca Pallas Athena din capul lui Zeus, recurge la unele forme ieșite mai tîrziu din uz, dar care îndeplinesc în versurile **Iliadei** funcție stilistică datorită unor forme fonetice acordate cu sensul intim și evocator în același timp al cuvîntului. Ne referim la un episod din **Iliada** (XXIII, 97—98), unde Ahile se lasă copleșit de durere în fața umbrei lui Patrocle și a amintirilor lor comune. Rugămintea pe care i-o adresează prietenului său, neîngropat încă, sună astfel:

Alla moi asson stethi, minyntha per amphibalonte
allelous olooio tetarpomestha gooio

(„Dar mi te-apropie, vino să stăm împreună o clipă
Îmbrățișați amîndoi ostoindu-ne jalea și plînsul“).
(trad. de G. Murnu)

Formele subliniate de noi, în textul grecesc, unde predomină vocalismul și cu deosebire vocala **o** sînt genitive arhaice („homerice“) ale substantivelor cu forma ulterioară, ionic-atică, în **-ou; olou, goou.** În **olooio, gooio** nu simțim oare ceva din geamătul aceluia care își plînge prietenul, lăsîndu-se pradă durerii?

Considerațiile de pînă acum nu sînt, credem, simple impresii datorate autosugestiei. Ele corespund unei realități, izvorîte din experiență și trebuie privite în lumina îndoitei ipostaze sub care se prezintă în creația poetică fonemele unei limbi. Faptul acesta a fost subliniat cu claritate de către unul dintre cercetători, după cum urmează:

„Fonemele joacă în poezie un dublu rol. Pe de o parte ele constituie elementele semnificante, care leagă printr-o convenţie arbitrară semnul de realitate, în interiorul cuvîntului şi al frazei; dar, pe de altă parte, ele sînt legate de experienţă, prin corespondenţe simptomatice şi simbolice între fenomenele fonetice şi fenomenele non-lingvistice.“[15]

5. Din exemplele de mai sus rezultă şi altceva. Fonetica, luată separat, nu ne spune decît în parte în ce constă arta poetului de a găsi **motivare** semnului lingvistic în conformitate cu intenţia şi realizarea ei prin cuvînt. Accentul joacă în astfel de împrejurări un rol esenţial, el determinînd ritmul, cu atît mai mult cînd este asociat cu structura fonică a cuvîntului. Să revenim tot la Eminescu pentru a ilustra această afirmaţie — apelul la autorul **Luceafărului** dovedindu-se de fiecare dată nu numai indicat şi fructuos, ci şi necesar. Ne referim la poemul **Călin** şi anume la versurile în care se descrie ceremonialul nunţii fetei de împărat, după ce oaspeţii se aşază la masă în ordinea vîrstei şi a rangului, iar taraful de lăutari îşi face intrarea în scenă. Amănuntul este înfăţişat în forma condensată a unui singur vers: „Lin vioarele răsună, iară cobza ţine hangul“. De remarcat că versul nu conţine figuri de stil (în afară de epitetul general **lin**) şi nici un cuvînt aşa-zis poetic. Şi totuşi, impresia ce ne însoţeşte este profund poetică, graţie faptului că, în afară de cuvinte şi legăturile dintre ele, materialul sonor şi distribu-

---

[15] Ivan Fónagy, **Le langage poétique: forme et fonction,** în **Diogène,** nr. 51/1965, p. 90.

ția accentelor colaborează la realizarea sugestiei sunetelor diferențiate ale instrumentelor și ale ritmului melodiei. Astfel, în primul emistih epitetul adverbial **lin** cu care începe versul cuprinde vocala **i** aptă să „redea" prin timbrul ei înalt ceva din calitatea acustică a sunetului viorii. Pe de altă parte, accentul principal cade pe această vocală, stăruind mai mult în rostire față de celelalte accente care-i sînt subordonate, ceea ce face ca impresia sunetului inițial să se prelungească și asupra restului secvenței, deoarece vioara deține locul dominant. În a doua jumătate de vers, cele trei cuvinte situate după conjuncția **iară** cuprind, pe lîngă **i,** vocalele, deosebite ca valoare: **o, a, e, a (repetat) u.** Dintre acestea, prima și penultima **(o—a)** reprezintă **vîrfurile fonice ale secvenței poetice.** De data aceasta avem a face nu cu un accent principal, ci cu accente principale care cad pe fiecare în parte dintre cele două componente lingvistice ale emistihului. În felul acesta rolul de acompaniament ritmic al unuia dintre instrumente cu sunetele lui mai joase, este sugerat în chip evident: **„iară cóbza ține hángul".**

Desigur, cititorul nu înregistrează efectele sonore ca impresii acustice izolate pentru explicarea cărora ar fi obligat să apeleze la un manual de fonetică și la unul de prozodie. Alcătuirea savantă a versului prin punerea la contribuție a virtuților expresive ale limbii își găsește reflexul într-un anumit mod de a recepta forma poeziei ca imagine globală și sugestivă lucrînd asupra imaginației și sensibilității cititorului ca și cînd sunetele și ritmul s-ar auzi în preajma noastră. Prin fonemele

versului străbate **direct** și distinct ceva din specificul sonor al melodiei, ceea ce înseamnă că distribuția vocalelor, succesiunea și gradarea accentelor au dobîndit valoare de semnificare evocatoare, în acord cu natura instrumentelor muzicale și cu ritmul melodiei.[16]

Fără îndoială că ritmul, luat singur, nu este dătător de ton, decît în corelație cu celelalte elemente ale comunicării poetice (fonetica și lexicul), cărora le servește drept sprijin. Un mare poet ca Dante socotea ritmul, rima și alcătuirea numerică a versului drept „podoabe întîmplătoare".[17]

Referindu-se la metru, un cercetător modern admite că modelul metric sistematizează contextul căruia îi aparține[18], dar adaugă în același timp că „Un mare număr de cercetători își închipuie că fac un studiu stilistic descriind un model metric", deoarece metrul „ca și limbajul [...] preexistă structurii stilistice a poemului și nu poate fi decît un context special".[19]

Trecînd peste concepția lui Riffaterre, pentru care efectele de stil sînt produse exclusiv ale contrastului generat de un context — inclusiv de contextul metric „special" — nu putem ignora „această urzeală ascunsă a poeziei care dirijează tot ceea ce este de ordin estetic, și chiar tot ceea

---

[16] Despre funcția poetică a ritmului, vezi substanțiala analiză datorată lui G. I. Tohăneanu, **Studii de stilistică eminesciană**, Editura Științifică, 1965, p. 116—131. Cf. și L. Gàldi, **op. cit.**

Considerații originale cu privire la versificație, cercetată din perspectivă lingvistică, la I. Funeriu, **Versificația românească**, Editura Facla, 1980.

[17] Dante, **Il Convivio**, I, 10.

[18] M. Riffaterre, **Essais ...**, p. 80.

[19] Idem, **ibidem**, p. 81.

versului străbate **direct** și distinct ceva din specificul sonor al melodiei, ceea ce înseamnă că distribuția vocalelor, succesiunea și gradarea accentelor au dobîndit valoare de semnificare evocatoare, în acord cu natura instrumentelor muzicale și cu ritmul melodiei.[16]

Fără îndoială că ritmul, luat singur, nu este dătător de ton, decît în corelație cu celelalte elemente ale comunicării poetice (fonetica și lexicul), cărora le servește drept sprijin. Un mare poet ca Dante socotea ritmul, rima și alcătuirea numerică a versului drept „podoabe întîmplătoare".[17]

Referindu-se la metru, un cercetător modern admite că modelul metric sistematizează contextul căruia îi aparține[18], dar adaugă în același timp că „Un mare număr de cercetători își închipuie că fac un studiu stilistic descriind un model metric", deoarece metrul „ca și limbajul [...] preexistă structurii stilistice a poemului și nu poate fi decît un context special".[19]

Trecînd peste concepția lui Riffaterre, pentru care efectele de stil sînt produse exclusiv ale contrastului generat de un context — inclusiv de contextul metric „special" — nu putem ignora „această urzeală ascunsă a poeziei care dirijează tot ceea ce este de ordin estetic, și chiar tot ceea

---

[16] Despre funcția poetică a ritmului, vezi substanțiala analiză datorată lui G. I. Tohăneanu, **Studii de stilistică eminesciană**, Editura Științifică, 1965, p. 116—131. Cf. și L. Gàldi, **op. cit.**

Considerații originale cu privire la versificație, cercetată din perspectivă lingvistică, la I. Funeriu, **Versificația românească**, Editura Facla, 1980.

[17] Dante, **Il Convivio**, I, 10.

[18] M. Riffaterre, **Essais ...**, p. 80.

[19] Idem, **ibidem**, p. 81.

ce este viu".[20] Astfel, nu e întîmplător faptul că unele forme metrice, cum e hexametrul, sînt mai potrivite cu caracterul „eroic" al epopeei. În interiorul lui există însă variaţii adaptate la un anume ton, capabil să sugereze prin jocul ritmic impresii diferite, de la caracterul precipitat şi, eventual, zgomotos al unei acţiuni, la aspectul calm şi potolit al lucrurilor. Vergiliu „imită" o dată tropotul calului într-un vers format din dactili cu concursul unui lexic, în esenţa lui onomatopeic (partea finală a versului este împrumutată de la Ennius):

Quatrupedante putrem sonitu quatit ungula campum (Eneida, VIII, 596).

În traducerea lui Coşbuc se sugerează, prin mijloacele limbii române, aceleaşi efecte:

„Răpăie roibii şi rupe copita cu tropote cîmpul."

În schimb, imaginea mării astîmpărate după furtună, pe a cărei întindere se zăresc înotînd ici-colo cei care se salvaseră de la înec, îşi găseşte expresia într-un vers format din spondei, unitate prozodică potrivită pentru a reda, pe de o parte, impresia de linişte şi, pe de altă parte, de distanţare în spaţiu a supravieţuitorilor de pe valuri:

Apparent rari nantes in gurgite vasto
(ibidem, I, 118).

---

[20] Pius Servien, **Estetica,** Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1975, p. 106.

(„Colo și colo'notînd vezi oameni pe
largile-adîncuri")
(trad. de G. Coșbuc).

Înrudit cu structura versului amintit și nu mai puțin evocatoare datorită contribuției aceleiași unități prozodice este la Vergiliu celebrul vers, dat și ca exemplu clasic de hipalagă:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
(VI, 268).

(„Merg singuratici prin neguri acum și
p'umbroasele drumuri")

(trad. de G. Coșbuc),

în care pașii lui Eneas și ai însoțitoarei sale, împovărați de singurătate pe cărările întunecoase ale infernului, sînt admirabil sugerați de ritmul încetinit și parcă obosit creat de succesiunea primilor patru spondei.[21]

Există ritmuri alerte și ritmuri lente, ritmuri solemne și ritmuri săltărețe, jucăușe etc., după felul cum se grupează silabele accentuate și neaccentuate în compunerea piciorului metric, fapt ce nu se reduce la o simplă problemă de tehnică, ci se justifică prin conținutul poeziei. Ibrăileanu

---

[21] În legătură cu funcția stilistică a hipalagei, aplicată la studiul epitetului în poezia modernă, vezi substanțialul articol al Ilenei Oancea, **«Transferul atributiv» și semnificația sa pentru semantica și sintaxa epitetului în poezia modernă**, în SCL, 1982, nr. I, p. 19—27.

(„Colo și colo'notînd vezi oameni pe
largile-adîncuri“)
(trad. de G. Coșbuc).

Înrudit cu structura versului amintit și nu mai puțin evocatoare datorită contribuției aceleiași unități prozodice este la Vergiliu celebrul vers, dat și ca exemplu clasic de hipalagă:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
(VI, 268).

(„Merg singuratici prin neguri acum și
p'umbroasele drumuri“)

(trad. de G. Coșbuc),

în care pașii lui Eneas și ai însoțitoarei sale, împovărați de singurătate pe cărările întunecoase ale infernului, sînt admirabil sugerați de ritmul încetinit și parcă obosit creat de succesiunea primilor patru spondei.[21]

Există ritmuri alerte și ritmuri lente, ritmuri solemne și ritmuri săltărețe, jucăușe etc., după felul cum se grupează silabele accentuate și neaccentuate în compunerea piciorului metric, fapt ce nu se reduce la o simplă problemă de tehnică, ci se justifică prin conținutul poeziei. Ibrăileanu

---

[21] În legătură cu funcția stilistică a hipalagei, aplicată la studiul epitetului în poezia modernă, vezi substanțialul articol al Ilenei Oancea, **«Transferul atributiv» și semnificația sa pentru semantica și sintaxa epitetului în poezia modernă**, în SCL, 1982, nr. I, p. 19—27.

a atras atenția că în poezia lui Eminescu (în cea erotică și în elegii) se pot distinge două tipuri de ritm, unul trohaic, în versurile străbătute de optimism, și unul iambic, în altele, a căror atmosferă dominantă e melancolia, tristețea. Nu toată lumea împărtășește azi acest punct de vedere, dar constatarea lui Ibrăileanu se întemeiază pe numeroase exemple — care, e adevărat, sînt contrazise uneori și de excepții, semnalate de el (exemple ce nu pot fi ignorate pe de-a întregul). De pildă, în „Vino-n codru la izvorul / Care tremură de prund“ **(Dorința)** sau: „Iar te-ai cufundat în stele / Și în nori și-n ceruri-nalte . . .“ **(Floarea albastră)** sau „Blanca află că din leagăn / Domnul este al tău mire“ **(Făt-Frumos din tei)** etc. versul de factură trohaică, scrie Ibrăileanu, exprimă o anumită tonalitate lirică luminoasă sau derivă dintr-o atmosferă de acest fel care o învăluie. În schimb în alte poezii, scrise în ritm iambic, sentimentul care le însoțește este altul, de exemplu în: „Cînd însuși glasul gîndurilor tace, / Mă-ngînă cîntul unei dulci evlavii . . .“ **(Sonete**, III); „Apari să dai lumină arcatelor ferești . . .“ **(Apari să dai lumină);** „Mai am un singur dor / În liniștea serii / Să mă lăsați să mor / La marginea mării . . .“ **(Mai am un singur dor).** Iambul alternează în ultimul exemplu cu altă măsură, formată dintr-un amfibrah precedat și urmat de o silabă neaccentuată. Față de caracterul linear și cadențat al metrului iambic din primul și ultimul vers, celelalte două produc impresia efortului unei înălțări pe o curbă ce coboară apoi lin, stingîndu-se, parcă, obosită.

Poezia nu poate fi despărțită, în principiu, de

forma ei de manifestare prin vers, indiferent dacă înţelegem prin vers o alcătuire supusă cu strictețe canoanelor, ca în arta poetică a clasicismului, sau secvenţe prozodice inegale cu legături laxe între ele, ca în creaţia modernă. S-a vorbit despre puterea magică originară a versului, despre rolul său mnemotehnic şi despre forţa lui de seducţie. Pe drept cuvînt scrie Pius Servien că „versul păstrează ceva din vechea sa utilizare, care este aceea de a ajuta şi în acelaşi timp de a încînta memoria. El ne desfată în cele mai încîntătoare clipe de melancolie [. . .] Sîntem şi azi recunoscători ritmului pentru că s-a născut cîndva, la începutul timpurilor, din nevoia de a ajuta memoria, pentru a obţine în schimb puterea de a dăinui“.[22]

Este adevărat că poezia este beneficiara de drept a acestei forme interne a gîndirii artistice, dar şi proza (poetică) îşi revendică şi ea aceste prerogative, cum nu vrea să admită decît pe jumătate esteticianul citat mai înainte.[23]

6. Un capitol aparte al fonostilisticii îl constituie simbolistica sunetelor cărora li se atribuie de către unii scriitori semnificaţii cromatice, nu numai acustice. Procedeul reprezintă o inovaţie a poeziei moderne, începînd cu simbolismul, care cultiva sinesteziile. În treacăt fie zis, termenul aparţine domeniului medicinii şi se referă la un fenomen de tulburare a sensibilităţii constînd din apariţia unei duble senzaţii, ca răspuns la o singură excitaţie. (În urma unei lovituri, cel în

---

[22] Pius Servien, **op. cit.,** p. 143.
[23] **Ibidem,** p. 118—119.

cauză poate să aibă nu numai senzația mecanică, a unei presiuni bruște, ci să vadă și . . . stele verzi.) Ca procedeu poetic, sinestezia se bazează pe transferul calitativ, adică al unei însușiri, de la un domeniu al sensibilității la altul. Avîndu-și izvorul în limba vorbită, unde formele de tipul „vorbă dulce“ sau „voce aspră“ nu sînt izolate (vorbei i se atribuie calitatea de a fi percepută ca senzație gustativă, vocea e înregistrată prin simțul tactil), sinestezia ne interesează aici dintr-un punct de vedere limitat la fonetică. Este vorba despre asocierea dintre sunet și culoare, cel dintîi nefiind perceput prin calitățile lui acustice (timbru, înălțime, intensitate), ci printr-o reprezentare cromatică, subiectivă. Astfel, pentru Rimbaud „**A** este negru, **e** alb, **i** roșu, **u** verde, **o** albastru“ **(Voyelles).**[24]

Un alt poet, simbolistul Mircea Demetriade, vede lucrurile altfel: „Alb **A**, **E** gri, **I** roșu, un cer de asfințit, albastru **O** . . .“

Se poate vorbi în aceste cazuri de o tulburare a percepției, în sensul atribuit de medicină acestui fenomen, fără a-l considera un caz, ca să zicem așa, patologic. O anumită acuitate a simțurilor caracteristică scriitorului poate conferi astfel de valori transferate dintr-o altă zonă a sensibilității, anulînd senzațiile firești și așteptate, provocate de stimulul care le pune în mișcare înlocuindu-l cu altul.

---

[24] Vezi în acest sens considerațiile teoretice cu exemplificări bogate, la Mihaela Mancaș, **La synesthésie dans la création artistique de M. Eminescu, T. Arghezi et M. Sadoveanu,** în „Cahiers de linguistique théorique et appliquée“, 1962, I, p. 55—87.

Întrucît a venit vorba despre cromatică, vom depăși puțin cadrul strict al discuției, amintind că simbolismul culorilor devine o realitate în pictură, constituindu-se într-un limbaj propriu acestei arte, pictorul atribuind culorilor și nuanțelor lor, luminii și umbrei, semnificații ce corespund limbajului verbal. Se știe că în practica curentă albul este pus în legătură cu puritatea, negrul cu doliul — cel puțin pentru mentalitatea popoarelor europene. Pentru cine știe „să citească" sensul culorilor, ele capătă viață, trăiesc și comunică. O admirabilă interpretare, în această privință, a simbolismului cromatic găsim la Vasile Pârvan, care pune pe seama artistului plastic sentimentul răscolitor al bucuriei creației ieșite din mîinile lui: el își spune prin culoare gîndurile ce le-a pus în formele artei închipuite de el, eliberîndu-se de povara lor și lăsîndu-le să vorbească singure lumii, în acordurile largi ale unui imn înălțător:

„În strălucirea divină cîntă întreaga clădire bucuria vieții. Și roșul strigă, portocaliul jubilează, galbenul se miră, verdele mîngîie, albastrul visează, violetul moare — pe lungile, vastele săli, pe înaltele, lucitoarele ziduri".[25]

„Ut pictura poesis", scria Horațiu în **Ars poetica.** Deși poetul latin nu identifică arta cuvîntului cu aceea a culorii, cum pare la prima vedere din citatul trunchiat, căci Horațiu se referă la unghiul diferit din care trebuie privit un tablou sau altul pentru a i se pune în valoare originali-

---

[25] Vasile Pârvan, **Laus Daedali,** în **Memoriale,** Cultura Națională, 1923, p. 219.

tatea — ca și opera poetică — totuși, după cum există o muzică a cuvîntului și a sunetelor lui, luate în parte, există și însușiri care înrudesc cuvîntul cu arta culorilor.

Fără îndoială că poezia, adevărata poezie, nu se restrînge la un procedeu sau altul, muzical sau cromatic, în exclusivitate, căci mijloacele de expresie se îmbină, împrumutîndu-și resursele și topindu-le una în cealaltă, astfel încît produsul artistic se înfățișează cititorului ca o imagine complexă din care străbat spre conștiința lui impresii ce vin pe undele unei armonii țesute din senzația vie a lucrurilor, din sunete, ritmuri și culori, apte să trezească, toate laolaltă, fiorul frumuseții, ca în aceste versuri:

„Răsare cîte-o nouă floare, apare cîte-un astru nou,
Se face mai albastru-adîncul, și codrul mai adînc se face,
Mai dulce sunetul de fluier, mai lenește a nopții pace,
Mai răcoroasă adierea, mai viu al stîncilor ecou;
Mucigăitul smîrc al văii cu poezie se vestmîntă,
Pe prefiratele lui ape plutește albul nenufar . . .
O mică stea e licuriciul, și steaua este un mic far,
În aer e parfum de roze. — Veniți: privighietoarea cîntă.“

(Al. Macedonski, **Noaptea de mai**)

7. Ne-am referit în acest capitol la simbolistica sunetelor și a culorilor, la forma internă, precum și la organizarea muzicală a unor contexte, în

versuri și proză, în care structura poetică este îndatorată nu mai puțin grupării și înlănțuirii sintactice. Încălcarea altor compartimente s-a făcut, prin forța lucrurilor, cu bună știință. Căci izolarea faptelor nu poate duce decît la fărămițarea imaginii de ansamblu, în care părțile ei componente — foneme, forme, construcții și cuvinte — sînt solidare, deoarece farmecul artistic al poeziei nu se poate exprima prin instrumente și tonuri despărțite unul de altul, ca niște instrumentiști ce execută o bucată muzicală distribuită în încăperi separate. Și apoi, oricît de exactă ar fi descrierea materialului intrat în compunerea versului, cîtă vreme analiza nu coboară pînă în adîncurile sensului gîndirii artistice care a determinat existența formelor lui și funcția poetică ce și-o asumă prin ele, lucrurile se mențin la suprafața lor, putînd să intereseze prin tehnică, adică prin artificiu, nu însă și prin originalitatea mesajului, adică prin ceea ce justifică, în ultimă instanță, rațiunea de a fi a poeziei, ca și a oricărei arte. Oare nu astfel înțelegea rostul creației artistice I. L. Caragiale cînd scria în **Cîteva păreri:** „. . . sunete, cuvinte, linii și culori, forme — viața nu consistă în ele chiar, în materialitatea lor, ci în întrebuințarea de a deștepta, prin înfățișarea lor, un înțeles. Intențiunea — aceasta este esența vieții; expresia ei este numai organismul ei material [. . .]. Expresia — adică forma exterioară, organele materiale — nu are rațiune de a fi dacă nu face să trăiască o intențiune".

Cu condiția — ar trebui, poate, să notăm ca intenția să nu rămînă la stadiul aspirațiilor ge-

neroase, ci să se concretizeze în realizare. Distanța ce separă cei doi poli se măsoară cu capacitatea de a o modela pe cea dintîi convertind-o în artă.

În rugăciunea pe care o înalţă regele Claudius în **Hamlet,** cuvintele nu se pot ridica spre cer, căci le trage spre pămînt apăsarea unei conștiințe vinovate. Dimpotrivă, cuvîntul în poezie nu se ridică spre înălţimi decît purtat fiind de povara înțelesurilor lui pe aripele frumosului. Iar frumosul nu poate fi despărțit de substanța materială, perceptibilă pe care o pune fonetica la îndemîna realizării stilistice.

II.

GRAMATICĂ ȘI STILISTICĂ

1. Fiind un tipar general, însușit din primii ani ai copilăriei o dată cu vocabularul, gramatica ține de organizarea materialului verbal. Deși procedeele gramaticale sînt — ca și cuvintele unei limbi — limitate, posibilitatea lor de a forma fraze, adică facultatea minții omenești de a genera comunicări structurate gramatical, este teoretic infinită. Toți vorbitorii aparținînd unei limbi anumite folosesc aceeași gramatică, dar fiecare din ei îi dă o întrebuințare mai mult sau mai puțin proprie, în funcție de temperament, de gradul de cultură sau de împrejurări. Din această utilizare **individuală** a gramaticii **generale** ia naștere, cu concursul lexicului, „stilul“ vorbitorului sau al scriitorului, în care particularitățile de exprimare individuale se grefează pe fondul mijloacelor limbii naționale. Transcriem un fragment din schița **Situațiunea** de I. L. Caragiale, în care Nae își face singur portretul intelectual:

„— Ce mai nou? (întreabă autorul).
— Prost, monșer . . . Este o criză, mă-nțelegi,

care poți pentru ca să zici că nu se poate mai oribilă . . . S-a isprăvit . . . E ceva care poți pentru ca . . . etc.“

Înfrigurarea lui Nae capătă relief nu atît prin ceea ce spune, cît prin felul cum și-o exprimă. Formula stereotipă și golită de conținut **mă-nțe-legi,** introducerea propozițiilor prin **care** și **pentru ca să** reprezintă mărci, pe de o parte, de incultură, pe de altă parte, de pretenție a vorbitorului de a trece drept om cultivat.

O formă gramaticală poate fi folosită intenționat pentru a crea un sens echivoc și a disimula astfel subtextul unei comunicări. **În ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război,** unchiul Tache îl întreabă la un moment dat pe Gheorghidiu:

„— Ei, Nae, ce se aude, intrați sau nu în război?“

Folosirea verbului la persoana a II-a este comentată astfel de personajul central al romanului: „N-am înțeles bine dacă prin acest **intrați** în loc de „intrăm“ unchiul Tache înțelegea să lase doar partidului liberal problema intrării în acțiune, sau folosea persoana [a] doua numai pentru că el se și considera mort“.

Prin urmare, scriitorul poate găsi o sursă a mijloacelor de expresie transcriind, cu scopuri satirice, cum procedează Caragiale, aspecte periferice sau corupte ale sistemului ei; alteori, el deduce din utilizarea unor forme subtextul lor disimulat și ambiguu, ca în exemplul din romanul lui Camil Petrescu.

2. Intervenția scriitorului — cu deosebire a

poetului — poate atinge însă altă dată fie substanța cuvîntului, fie forma lui gramaticală sau derivațională pornind de la posibilitățile oferite și autorizate de sistemul limbii. Într-o atare împrejurare, poetul își poate lua libertatea de a trece dincolo de limitele mijloacelor uzuale, existente în straturile limbii naționale, chiar dacă inovația nu are sorți să rămînă decît un bun personal al limbajului său poetic. Ne vom referi la ultima situație, citînd un exemplu, amintit și altă dată[1], din poezia lui T. Arghezi, **Priveghere:**

„Nu-nchide ochii, nu dormi.
Ceasul e pe-aproape, pe-aci.
Trebuie să treacă,
Poate pe la toacă,
Poate între vecernii și utrenii,
Cam după amurgul cu mirodenii,
Pe la **greieriș,**
Cînd își ivește din papuri, furiș,
Luna creasta.
Cam pe vremea asta.“

Substantivul **greieriș** nu este atestat în dicționarele noastre, fiindcă limba română nu l-a moștenit, nu l-a împrumutat și nici nu l-a creat, deoarece nu l-a simțit ca fiind necesar. El a fost format prin derivare de la **greier** cu sufixul colectiv **-iș,** după modelul lui **aluniș, păpuriș, treieriș** etc. Cuvîntul este o creație a poetului și desemnează un anumit moment al înserării străbătut

[1] În **Limba română artistică,** Editura Științifică și Enciclopedică, 1981, p. 118.

de țîrîitul coral al greierilor. Locuțiunea **pe la greieriș** nu coincide decît în linii mari cu echivalentele ei **pe înserat, pe la asfințit,** din limba curentă. Sinonimia este aici numai lexicală, nu și stilistică. În adevăr, nu este greu să se constate că puterea de expresie a locuțiunii din versul citat este superioară în comparație cu sinonimele obișnuite, și aceasta datorită nu numai inovației în sine, ci și semantismului nou, apoi ideii de pluralitate sugerată de substantivul colectiv, precum și simbolismului fonetic, așadar unei anumite corespondențe dintre sunete și însușirile fizice ale fenomenului evocat.

Se afirmă uneori (este adevărat că în ultima vreme din ce în ce mai puțin) că a studia limba poeziei cu mijloacele gramaticii înseamnă a supune textul literar unei analize de pe urma căreia pulsația ei emoțională ar slăbi și ar scădea. Croce a fost cel dintîi care a contestat cu vehemență tendința manifestată, afirmă el, încă din Antichitate, de a scinda „expresiile în fraze, propozițiile în cuvinte, iar cuvintele în diferite clase", ajungîndu-se astfel cu timpul să se conceapă vorbirea „ca o agregare de cuvinte, iar cuvintele ca o agregare de silabe sau de rădăcini și sufixe . . ."[2] Pentru Croce vorbirea este „un **continuum** (subl. aut.), asemenea unui organism". Prin transpunerea gramaticii în estetică, ne asigură el, cum s-a întîmplat și cu retorica, „s-a ajuns la o dedublare în «expresie» și «mijloace de expresie», care de fapt e o nouă mul-

---

[2] Benedetto Croce, **Breviar de estetică. Estetica in nuce.** Traducere de Eugen Costescu, studiu introductiv de N. Tertulian, Editura Științifică, 1971, p. 214.

tiplicare, căci mijloacele de expresie sînt însăși expresia, făcută bucăți de către gramatici".[3] Punctul de vedere al lui Croce, pe care el își clădește întregul edificiu al esteticii sale, nu este invulnerabil. Analiza stilistică, deși operează cu conceptul de **expresie,** nu rămîne la accepția ei generală, teoretică, de filozofie a poeziei și artei, identificată de Croce cu filozofia limbajului[4], ci o realitate lingvistică mai concretă, supusă observației, deci analizabilă. În orice caz, dacă acceptăm ideea că poezia este artă a cuvîntului, deci artă prin limbaj, atunci apropierea de ea a cititorului cultivat trebuie să se facă nu numai prin adeziune sentimentală sau prin atotputernicia intuiției, care se convertește în expresie, deci în limbaj, și prin aceasta în artă, cum dorește să ne convingă filozoful italian citat mai înainte, ci și prin interesul cu care cititorul întîmpină cunoașterea structurii ei verbale. „Fărămițarea" limbajului pe care Croce le-o reproșează lingviștilor și presupusa descompunere, deci anularea lui ca fenomen unitar și fluent, nu trebuie să ne îngrijoreze. Operația stilisticianului, care se folosește de substanța comunicării, pusă la dispoziție de limbă și înregistrată ca vorbire, este altceva decît ceea ce admite Croce, întrucît ea ține de cunoașterea **dinlăuntru** a esenței ei structurate, ordonate, tinzînd spre realizarea estetică a limbii, și nu ca formă exclusivă a intuiției globale, purtînd numele de **expresie,** de unde ia naștere echivalența **intuiție (expresie)**=

---

[3] **Ibidem.**
[4] Cf. idem, **loc. cit.**

limbaj (artă). E ca și cum am regreta că imaginea unui astru ceresc spre care privim pentru a-i contempla strălucirea și frumusețea este incompatibilă cu cercetarea lui fragmentată, cu instrumentele tehnice, căci „expresia“ lui ar pierde o parte din spectacolul integral văzut și cuprins cu ochiul liber.

În multe privințe retorica a fost o **gramatică a poeziei** (expresia o găsim și la Heliade), o ramură a filologiei care poartă astăzi numele de stilistică. Cercetarea expresiei artistice i-a condus pe cei vechi la descoperirea poeziei gramaticii . . . Titlul unui studiu intitulat **Poezia gramaticii și gramatica poeziei,** apărut mai demult sub semnătura lui Roman Jakobson, dovedește că se poate vorbi și astăzi, într-un context nou, despre așa ceva.

3. Există de fapt o poezie a gramaticii? Întrebarea presupune un răspuns pozitiv, dacă se admite că poezia, în primul rînd, și literatura, în general, este artă prin limbaj, limbajul nefiind un material anexat gîndirii artistice și utilizat de ea, ci însăși substanța purtătoare de semnificații a acestei gîndiri. A coborî pînă la rădăcinile verbului prins în formele și legăturile lui gramaticale nu este o îndeletnicire facultativă și exterioară cercetării poetice, și nici una nativă, ci dimpotrivă una necesară și internă. Este oare același lucru a spune **dorința de a pleca** și **dor de ducă** sau ca în versul popular „Duce-m-aș și m-aș tot duce / Dor să nu mă mai apuce?“ Ideea din prima îmbinare de cuvinte se regăsește și în celelalte două, —

nu însă și invers.[5] Deosebirea de intensitate și de vibrație a mesajului de la prima la ultima dintre cele trei secvențe rezidă în deosebirea gramaticală dintre ele, de calitate gramaticală, convertită și transfigurată în **expresivitate poetică** în ultimele două exemple. Ar fi de ajuns să notăm doar cîteva fapte care-și dau contribuția la realizarea acestei impresii din versul popular: substantivul **ducă,** izolat cu această formă în îmbinarea de mai sus, „risipa" de procedee sintactice, adică redundanța, vizibilă în repetarea inversată și apoi încrucișată a primei forme verbale; substantivul **dor** folosit cu forma nedeterminată, neîngrădită de articol (ca și în **dor de ducă**), în acord cu starea de suflet vagă și nedefinită, semantica ultimului verb cuprinzînd ideea de putere copleșitoare, tiranică. (Să se compare și versul de origine populară din **Luceafărul** „Și **dor** de-al valurilor domn / De inimă-o apucă"). Este greu să credem că se poate suprima aici gramatica transferînd-o lingvisticii și înstrăinînd-o de esența poetică — rațiunea de a fi a limbajului artistic — căreia gramatica i se încredințează și i se supune.[6]

Este aproape de prisos să spunem că limbajul artistic nu este un bun exclusiv al scriitorului, izvoarele lui primare putînd fi, cum și sînt, deseori de origine populară, chiar dacă, descoperite în opera literară, asemenea fapte, epurate și distilate

---

[5] Particularitățile stilistice ale creației populare sînt analizate pe larg de Ovidiu Bîrlea în **Poetică folclorică,** Editura Univers, 1979.

[6] Despre stilistica acestei părți de vorbire, cercetată mai ales în limbajele profesionale, vezi Eugen Câmpeanu, **Stilistica substantivului,** Editura Științifică și Enciclopedică, 1974.

mai mult sau mai puțin, le atribuim stilului individual al scriitorului. Astfel, există situații în limba populară cînd o parte de vorbire exprimă, prin poziția ei în context, deci prin topică, o anumită stare sufletească, fapt semnalat mai întîi de A. Philippide, care observă: „Adjectivele care înseamnă ceva nenorocit se pun înaintea substantivului“, de exemplu **„nenorocita** drumeață“ (Ion Creangă), „**urgisita** și **zbuciumata** lui soție“ (idem). „Cînd nu mila, ci iubirea și ura se naște în vorbitor prin lucrurile despre care vorbește, se intervertesc rolurile între substantiv și adjectiv: adjectivul se articulează cu articolul substantival, iar substantivul se alipește de adjectiv supt forma de atribut la prepoziția de. Ex.: Creangă: „Măi, al dracului **venetic și ciapcîn de popă** (. . .). Și ce să vezi? Unde nu se ia **hapsîna de nevastă** a lui Vasile a Niței cu cociorva aprinsă după noi.“ Tot astfel în sintagmele **„săracul de mine, păcătosul de el, amărîtul de om“** etc.[7]

Se cuvine să facem precizarea că termenul **intervertire** nu este cel mai propriu în contextul de mai sus, deoarece și în primul exemplu adjectivul este articulat cu articolul substantival; pe de altă parte, în „**săracul** de mine“, „**bietul** de el“ adjectivul exprimă și el „ceva nenorocit“, deși este urmat de prepoziția **de.** Să notăm, în treacăt, că în graiul din Țara Moților (ca și subdialectul crișean,) se păstrează pînă azi o construcție echivalentă, dar curioasă sub aspect fonetic al acestei sintagme. Se spune

---

[7] Alexandru Philippide, **Gramatica elementară a limbii române,** Iași, 1897, p. 220—221. (Am modernizat formele întrebuințate de Philippide, care scrie **adiectiv, articul** etc.).

acolo „săracul **ce** Ion“, „săraca **ce** Evă“ (rostit, de fapt, **că**), construcție atestată în scris de un scriitor originar din acele locuri, Ovidiu Bîrlea, în romanul **Șteampuri fără apă,** Editura Cartea Românească, 1979 p. 171. Forma nu ne este clară; ne-am aștepta la un fonetism specific subdialectului crișean, unde dentala este alterată și se pronunță **d'e,** nu **če.**

3. Există îmbinări sintactice în aparență transparente, care ascund structuri stilistice îndatorate în mare măsură procedeelor ținînd de clasa figurilor numită „ornatus difficilis“, de unde rezultă o subtilă și o mai greu de definit „poezie a gramaticii“. Iată, spre exemplu, aceste versuri de Eminescu din poezia **O, mamă**: „O, mamă, dulce mamă, din negură de vremi / Pe fremătul de frunze la tine tu mă chemi“. **Negură de vremi** este „echivalentul“ sintactic al sintagmei „negura vremurilor, unde atributul îndeplinește funcția de genitiv al termenului comparat („vremuri ca o negură“). Sugestia îndepărtării în timp se realizează cu ajutorul imaginii metaforice, cețoase, plasată la început și care subliniază, prin semantica ei, caracterul vag, indistinct, abia perceptibil al distanței identificate cu „locul“ de unde străbate chemarea unei ființe din altă lume. În sintagma **pe freamătul de frunze** („frunzelor“) stabilirea echivalenței cu **frunzele (ce) freamătă** (fremătătoare, fremătînd) nu este posibilă, decît dacă acceptăm modificarea caracterului metonimic al imaginii, prin inversarea raportului dintre cauză și efect: substantivul **freamăt** din prima sintagmă, cea eminesciană, este cauza („subiectul stilistic“) care acționează asupra **frunzelor,** în timp ce în a doua **frunzele** (ce) **freamătă** (fremătătoare, fremătînd)

verbul numește efectul mișcării, (vibrația sonoră), fiind predicatul gramatical al propoziției. Deosebirea gramaticală duce la o diferențiere stilistică, pe care analiza este chemată să-i pună în lumină valoarea estetică. Lectura textului are darul de a surprinde pe cititor prin forma expresiei, căreia intuiția lui, a receptorului, îi conferă valoare tradusă în plăcere estetică.

S-ar putea adăuga aici și valoarea stilistică a unor instrumente gramaticale din limba română. Afirmația pare riscantă, deoarece prepozițiile și conjuncțiile sînt considerate, de obicei, simple conective, „cuvinte vide", cum le-au numit gramaticii indieni, fără conținut semantic propriu-zis[8], cu atît mai mult fără funcție stilistică. În adevăr, gramatica nu face o deosebire tranșantă între prepoziția **de**, care intră în componența complementului circumstanțial de cauză, de tipul „tremură **de frică**", „suferă **de foame**" și **din**, cu care se introduce același complement, în exemple de genul „acționează **din convingere**", „s-au luat **din dragoste**" etc. Totuși, distribuția celor două elemente introductive este destul de riguroasă, de sistematică, întrucît în primele două exemple **de** expirmă o emoție sau o senzație, deci o cauză accidentală, în ultimele o trăsătură morală sau un sentiment, așadar o cauză durabilă.[9] Față de acest tip de complemente, există în

---

[8] Cf., totuși, Laura Vasiliu, **Cîteva observații asupra conținutului semantic al prepozițiilor în lumina categoriilor generalului și particularului,** în **Probleme de lingvistică generală,** III, 1961, p. 139—149 și idem, **Schiță de sistem al prepozițiilor limbii române în studii de gramatică,** III, 1961, p. 11—42.

[9] Cf. în acest sens articolul nostru **Sintaxă și semantică.** (Observații despre complementul circumstanțial de cauză), în „Cercetări de lingvistică", Cluj, 1972, 2, p. 243—247.

română și altele, cum sînt cele introduse prin locuțiunile **de dragul** (lui, ei, nostru etc.), **de răul, de dorul** (vostru) etc. Ele se caracterizează printr-un conținut semantic foarte concret, indicînd cauza particulară a unei acțiuni: simpatia, dorul, răutatea. Faptul că elementele de proveniență nominală ale locuțiunii nu sînt desemantizate conferă acestor instrumente gramaticale, inclusiv complementelor pe care le contractează, un coeficient ridicat de expresivitate.[10]

4. S-ar putea transcrie pagini întregi din Flaubert sau din Turgheniev, din Odobescu, Creangă sau Mihail Sadoveanu, din Mateiu Caragiale sau Teodoreanu, pe care le citim cu încîntarea pe care ne-o dă o frază cristalină, sau alta unduioasă, una somptuoasă, alta calmă și gravă, una cizelată savant, alta cadențată muzical. Căci există fraze care cîntă, fraze care strălucesc, fraze care încîntă și înalță și fraze care obosesc și șchioapătă. Sînt fraze care cresc pe mari înălțimi de gînduri, dar și altele care se tîrăsc alene poticnindu-se în idei, ostenite. Există fraze zilnice și trudite și fraze festive, solemne. Toate sînt animate de o mișcare lăuntrică, ascunsă vederii, toate își sorb vibrarea armonioasă ori ternă din ritmul de care se lasă pătrunse, iar acesta este ritmul suveran al gîndirii poetice de care ascultă atît poezia, cît și proza, proza artistică, învecinată cu poezia.

---

[10] Dat fiind că aceste locuțiuni exprimă stări sufletești de durată, adică sentimente, s-ar părea că ele contrazic afirmația de mai înainte și că ar trebui construite cu **din.** Contradicția este numai aparentă, deoarece vechi fiind, ele păstrează forma arhaică a prepoziției **de,** în comparație cu **din,** care e mai nouă, formată din **de+în.**

Să citim cîteva fraze cu care începe **Uliţa copilăriei** de Ionel Teodoreanu:

„E o umilă şi neştiută uliţă de margine de tîrg. Nu răsfaţă ochiul cu mlădieri de rîu gătite-n salturi de verdeaţă şi nici nu ispiteşte ochiul cu caldarîm sonor. E firavă şi goală: numai pămînt şi pietre.

Dau năvală celelalte uliţi, înghesuite una într-alta, cot la cot, s-ajungă mai degrabă la uliţa cea mare, cu pîntec de piatră, căreia îi duc larma grămădită pe tăvi de piatră.

Ea e pustnică. A strîns pios tăcerea aruncată de celelalte uliţi şi s-a dat la o parte de ele. Năzuia poate să iasă din tîrg, să se îndrume departe, spre munţi: să fie acolo o potecă prin brădet. Dar au părăsit-o puterile la marginea tîrgului şi s-a lungit la pămînt în dreptul bisericii, a cîtorva căsuţe liniştite, alături de căsuţa bunicilor şi de a noastră. Acolo a rămas“.

Cititorul se lasă furat de cascada metaforelor personificatoare ce se înşiră ca într-o ghirlandă, deşi descrierea este transparentă, căci vălul ei de poezie nu acoperă, ci dimpotrivă, descoperă o imagine **realistă** a obiectului înfăţişat. Îi poate scăpa, eventual, cititorului grăbit, chiar dacă înregistrează fără voie farmecul unui astfel de text, esenţa lui muzicală, alcătuită din alternanţa unităţilor sintactice de dimensiuni diferite, din articularea armonioasă şi din unitatea lor compoziţională.[11]

[11] Nuvela a fost analizată cu fineţe, din acest punct de vedere, prin analogie cu o compoziţie muzicală, de Silvia Tomuş, **Ionel Teodoreanu sau bucuria metaforei,** Editura Dacia, 1980, p. 38—44.

Există un sentiment al „poeziei gramaticii“ pe care marii scriitori, de la Homer încoace, l-au avut întotdeauna; uneori l-au și mărturisit, cum a făcut-o Baudelaire în acest splendid elogiu adus unor categorii morfologice:

„Gramatica, arida gramatică, devine și ea în poezie un fel de vrăjitorie evocatoare: cuvintele reînvie în carne și oase, substantivul, în majestatea lui substanțială, adjectivul, vesmînt transparent care-l acoperă și-l colorează ca un văl, și verbul, înger al mișcării, care dă zvîcnire frazei.“[12]

---

[12] „La grammaire, l'aride grammaire elle même devient quelque chose comme une sorcellerie évocatoire; les mots ressuscitent, revêtus de chair et d'os, le substantif dans sa majesté substantielle, l'adjectif, vêtement transparent qui l'habille et le colore comme un glacis, et le verbe, ange du mouvement qui donne le branle à la phrase“.

Despre multiplele valori ale unor clase morfologice, cum este verbul perceput ca „înger al mișcării“, v. excelenta lucrare **Semantica verbului** de Ivan Evseev, Editura Facla, 1974.

III

LEXICOLOGIE ȘI STILISTICĂ

1. În actul lecturii unei opere literare ceea ce frapează la prima vedere pe cititorul obișnuit este vocabularul scriitorului. Afirmația este valabilă cu deosebire în cazul poeziei. Impresia aceasta ce ține de aspectul empiric al contactului cu textul literar își are o explicație asupra căreia se cuvine să ne oprim, chiar dacă ea aparține bunului-simț.

Pentru cel ce vorbește sau citește, lanțul vorbirii îi apare alcătuit dintr-o succesiune de cuvinte, care sînt purtătoare de înțelesuri și care formează, din acest punct de vedere, fondul unei comunicări, substanța ei semantică, percepută ca lexic. Cine vorbește are la îndemînă tiparele formale morfosintactice, însușite dinainte și folosite în mod reflex pentru a turna cuvintele în fraze. A te exprima exact, a spune ceea ce dorești pare să fie mai întîi un act supus efortului de a găsi cuvîntul potrivit.

Cînd Eminescu se întrebă „Unde vei găsi cuvîntul ce exprimă adevărul?“ el are în vedere această parte ideală a limbii, deşi ea nu este singura care asigură realizarea comunicării, dar este simţită ca fiind prioritară pentru a da expresie limpede gîndirii. Poeţii vorbesc deseori despre **cuvinte** (în ultima vreme şi despre **necuvinte**), identificînd oarecum vocabularul cu limba, ca şi cum ar fi de ajuns să descopere, la rigoare să creeze şi în orice caz să stăpînească vocabulele limbii în care scriu, pentru a se şti stăpîni şi pe arta utilizării lor în poezie. Nu trebuie să mergem totuşi atît de departe, încît să pretindem că poezia nu se face cu idei, ci cu ajutorul cuvintelor (Mallarmé). Fără îndoială, butada des citată a poetului francez nu trebuie luată ad litteram, fiindcă Mallarmé se gîndea la sensurile originare, etimologice ale unor cuvinte, dar şi, de bună seamă, la cuvinte ca semne, adică la partea semnificantă, care influenţează, sporeşte sau reduce, oricum, modifică miezul noţional apt să fie „botezat“ prin expresii diferite.

Perceperea limbajului, la nivelul înţelegerii comune, ca o sumă de cuvinte nu trebuie să ne mire. Aceasta, pentru că noi facem apel la elementele lexicului, deoarece prin ele **numim** lucrurile, le atribuim un sens şi le putem evoca, făcîndu-le astfel să figureze în conştiinţa noastră ca realitate secundă, abstractizată şi mentală a lumii. Noi „citim“ lumea externă, ca şi pe cea lăuntrică, prin cuvintele pe care geniul uman le-a creat spre a desemna materialitatea sau idealitatea existenţei şi a gîndirii. Spus mai simplu, tot ce există în jurul nostru, în cugetarea, în imaginaţia sau în dorinţele noastre ca stări

de conștiință conturate, comunicabile, există (cu adevărat sau nu) în măsura în care poartă un **nume.** „Cînd mergi prin pădure, mergi prin cuvîntul **pădure**“, ne amintește C. Noica această memorabilă frază a lui Heidegger.

2. Este de la sine înțeles că nu tot ce ne încon-joară și nu tot ceea ce străbate, ca un flux și reflux necurmat în orizontul conștiinței noastre, este înregistrat și traductibil în cuvinte. Realitatea nu este lipsită de fețe ascunse pentru cunoașterea noastră, motiv pentru care ea rămîne multă vreme — și pentru mulți oameni — într-o zonă obscură și enigmatică a științei despre lume și despre om. Universul material și universul vieții noastre spirituale sînt mai cuprinzătoare (dacă aceasta ar fi suficient pentru a le defini) decît limbajul, care nu le ia în stăpînire ca formă de cunoaștere și de comunicare decît atunci cînd și le subordonează gîndirii prin cuvînt, contopindu-se cu ea, ca limbaj. Propoziția lui Wittgenstein, potrivit căreia **„Limitele limbajului meu** indică limitele lumii mele“[1] este adevărată atît pentru scriitor, cît și pentru omul de rînd.

S-a afirmat că folosirea frecventă a anumitor cuvinte în opera unui scriitor traduce obsesiile lui. S-ar putea spune și altfel, că repetarea (sau ocurența, cum se zice în ultima vreme) reflectă înclinația sau predilecția scriitorului în cauză pentru cuprinderea în unghiul viziunii lui a unor fenomene

---

[1] Ludwig Wittgenstein, **Tractatus logico-philosophicus,** traducere, cuvînt înainte și note de Alexandru Surdu, Editura Humanitas, 1991, p. 102. Același citat și la Tullio de Mauro, **Introducere în semantică,** în românește de Anca Giurescu, Editura Științifică și Enciclopedică, 1978, p. 96.

ale realității — în sensul larg al termenului —, care este același lucru cu felul său individual de a se apropia de ea, decurgînd dintr-o atitudine subiectivă. **Subiectiv** nu înseamnă aici „singular“ și „solipsist“, ci „original“, „inedit“, ca urmare a privirii pătrunzătoare a scriitorului dincolo de aparențe, de formele imediate și exterioare de existență a lucrurilor și a raporturilor dintre ele, familiare simțului comun. Cu riscul de a recurge la truisme, vom spune că a descoperi noi relații, intime și ascunse între înfățișările multiple ale existenței umane, dezvăluind prin limbaj sensul lor acoperit, înseamnă a depăși limitele întrebuințării consacrate a lexicului — și nu numai a lexicului —, întrucît cuvintele sînt semne închizînd în miezul lor sensuri și generînd astfel semnificații determinate de un context, a cărui structură nu se măsoară și nu este echivalentă cu suma cărămizilor unei construcții, ci cu produsul lor, organizat și elaborat arhitectonic.

Cînd se vorbește despre **cuvinte-cheie** sau **cuvinte-dominante** la un scriitor se are în vedere acest stoc de vocabule cu frecvență ridicată în scrisul său, prezența lor fiind motivată de **stilul** lucrării, ca liniile arhitecturale într-o construcție, adică de modul particular de a concepe și exprima raporturile dintre imaginar și real, proprii viziunii autorului.

Astfel, ca să ne referim pentru început doar la cîteva exemple, **adînc, vechi, etern (veșnic)** sînt termeni dominanți, folosiți ca epitete de Eminescu, nu numai cu înțelesul propriu, ca dimensiune fizică, spațială, ca în „visul apelor **adînce**“ **(Epigonii)** ori temporală: („Okeanos izbește-n ziduri **vechi** / Su-

nînd din valuri“) **(Veneția)**[2], ci cu înțelesuri adăugate de poet (conotații) cum rezultă din numeroase exemple, dintre care amintim: „Tu nici nu știi a ta apropiere / Cum inima de-**adînc** o liniștește . . .“ **(Sonete** II), unde adjectivul înseamnă „profund, intens, răscolitor“.[3] Tot astfel în versul: „Dar ochii mari și minunați / Luceasc **adînc,** himeric“ **(Luceafărul)**; „Vai, tot mai visezi la anii cînd visam în Academii / Ascultînd pe **vechii** dascăli cîrpocind la haina vremii“ **(Scrisoarea** II), cuvîntul (adjectivul cu funcție de epitet) însemnînd aici „bătrîn, încărcat de ani“.

Etern, vecinic, de veci sînt la Eminescu însușiri atribuite ființelor, aspectelor naturii dar și unor concepte[4], ca atunci cînd poetul scrie „. . . . setea **eternă** ce-o au după olaltă / Lumina de-n-tunerec și marmura de daltă“ **(Nu mă înțelegi)** sau „raza gîndului **etern**“ **(Cu mîne zilele-ți adaogi)**; „noaptea **vecinicei** uitări“ **(Din noaptea)**; „Revarsă liniște **de veci** / Pe noaptea mea de patimi“ **(Luceafărul)** etc.

Care este funcția acestor „cuvinte“ raportate la gîndirea poetului sau în ce constă aportul lor la îmbogățirea semantico-estetică a vocabularului comun, ca expresie a stilului eminescian ce definește una din fețele acestei gîndiri? Iată o caracterizare, transcrisă fragmentar, pe care o datorăm lui Tudor Vianu: „Prin folosirea acestor epitete și prin ideile sau reprezentările fanteziei legate de ele, Eminescu a dat poeziei românești dimensiunile care îi lipseau

---

[2] Vezi pentru frecvența acestor termeni **Dicționarul limbii lui Eminescu,** din care am citat exemplele.

[3] Cf. exemplele la Tudor Vianu, **Studii de stilistică,** p. 178—180.

[4] Tudor Vianu, **op. cit.,** p. 180—181.

mai înainte. Lumea în care ne introduce Eminescu este o lume de o mare vastitate în spațiu și timp și în care privirea cugetătorului pătrunde pînă în punctele cele mai tăinuite ale sufletului omenesc și pînă la concepțiile cele mai înalte ale rațiunii.“[5]

S-ar putea proceda la fel în cazul altor scriitori, urmărind frecvența și valoarea stilistică a unor termeni dominanți din opera lor, cum ar fi utilizarea de către Mihail Sadoveanu a substantivelor abstracte **melancolie, nemărginire, tristețe,** unele de obicei la plural: **pustietăți, singurătăți,** care intră ca elemente definitorii ale fondului liric al prozei sadoveniene.[6] În poezia lui Lucian Blaga ne întîmpină frecvent substantivul **lumină** (și antonimul său **întuneric**), apoi termeni din sfera combustiunii: **foc, jar, ardere, cenușă** etc., aparținînd liricii reflexive pe de o parte și, pe de altă parte, trăirii ideilor în „febra simțirii“, cum s-a spus.

3. Există însă și o altă cale de cercetare a vocabularului din punct de vedere stilistic, apropiată de aceea a studierii limbii literare, de unde se pot desprinde și identifica straturile lexicale ce intră în compunerea vocabularului unui scriitor, al unei opere sau al unui curent literar.[7] Vom menționa mai întîi că, sub influența limbii vechi și populare, scriitorii din generația de la 1848 au acordat un loc larg acestor elemente lexicale, mărturie stînd, în această privință, operele lui Alecu Russo și Nicolae

---

[5] Tudor Vianu, **op. cit.,** p. 180.

[6] Idem, **Arta prozatorilor români,** (ed. 1973), p. 224.

[7] Procedeul a fost aplicat de G. Ivănescu, în studiul citat din „Limbă și literatură“, II, 1956, și în **Istoria limbii române,** 1980, p. 713—726 pentru ilustrarea factorilor constitutivi ai limbajului poetic românesc.

Bălcescu. Interesează însă aici nu atît inventarul acestor termeni, la care se pot adăuga și împrumuturile străine, intrate atunci în limbă,[8] cît funcția lor stilistică de evocare a unui trecut și a unei realități naționale, dominate de ideea apropierii de viața și creația poporului, devenită ideal de luptă pentru triumful unei cauze nobile, îmbrățișate cu fervoare și spirit de sacrificiu de către acești scriitori. Neologismul, pe de altă parte, întregea acea parte a lexicului care lipsea pentru necesitățile adaptării limbii la noile noțiuni, reprezentînd cuceririle științei și progresul social și politic al vremii. Este evident că atunci cînd Alecu Russo scrie, în **Cîntarea României, slobozenie** cu sensul de „libertate", valoarea semantică și funcția stilistică a substantivului sună învechit și pălește în fața neologismului, folosit sporadic de același prozator, dar mai cu seamă de Bălcescu în **Românii supt Mihai-voievod Viteazul:** „Voi arăta acele lupte uriețe pentru **libertatea** și unitatea națională cu care românii, supt povața celui mai vestit și mai mare din voievozii lor, încheiară veacul al XVII-lea." Asupra deosebirii dintre semantica celor doi termeni și valoarea lor aptă să sugereze informații stilistice diferențiate ce nu pot fi trecute cu vederea a atras atenția Heliade, cînd scria: „Oricine pronunță astăzi vorba **libertate** simte a se deștepta în inima lui niște simtimente regeneratoare ce n-a putut niciodată să le producă vorba

---

[8] Vezi în acest sens Petre V. Haneș, **Dezvoltarea limbii literare române în prima jumătate a secolului al XIX-lea.** p. 143—193; Paula Diaconescu, **Elemente de istorie a limbii române literare moderne.** Partea a II-a. Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea, Universitatea din București, 1975, p. 96—101.

slobozenie“.[9] **Libertate** față de **slobozenie,** ca și **patrie** față de arhaismul **moșie** nu sînt simple sinonime substituibile; ele sînt încărcate cu semnificații noi, create prin conotațiile și asociațiile pe care le alăturăm noțiunii îmbogățind-o și făcînd să iradieze din ele un cortegiu de reprezentări, strîns legate de un alt context istoric. Cuvintele **libertate, patrie,** rostite sau scrise, creează „efecte prin evocare“, ca să amintim din nou formula lui Bally, pe care nu le pot și nu le puteau avea pentru generația lui Heliade substantivele **slobozenie** sau **moșie.** Pentru noi însă, acestea din urmă, deși sună învechit, sînt variante poetice ale neologismelor, și prin aceasta ele au putere de sugestie, de evocare, dar numai pentru că și în măsura în care ne trimit, datorită conotației lor arhaice, spre o epocă îndepărtată în timp.

4. Lexicul unui scriitor pune o amprentă originală, sesizabilă la prima vedere, asupra izvoarelor lingvistice ale artei lui literare, ceea ce ar fi încă prea puțin dacă nu am deduce de aici specificul naturii, al viziunii lui ca artist. Astfel, Ion Creangă „consemnează“ în **Amintirile** și poveștile sale un întreg tezaur de expresii și proverbe populare, grefate pe un lexic popular în sensul mai larg al termenului: un vocabular selectat potrivit capacității lui expresive, motivate afectiv, care aruncă o lumină particulară asupra universului rural văzut din perspectiva felului de a utiliza limba de azi și de altădată a vorbitorilor români. Împrejurarea se realizează prin

---

[9] I. Heliade Rădulescu, **Opere,** ed. D. Popovici, II, Editura Fundațiilor Regale, 1943, p. 327.

concentrarea și punerea în valoare a elementelor definitorii ale limbii, desprinse din formele fixe și ale oralității, traducînd mentalitatea acelora care le utilizează în conformitate cu psihologia, relațiile și tradițiile unei colectivități sătești, patriarhale și naționale totodată.

S-a spus despre limba lui Creangă, avîndu-se în vedere în special vocabularul, că „multe din cuvintele mai neobișnuite pe care le tălmăcesc unii editori sînt banalități înțelese oriunde“.[10] Se citează o parte din vocabulele din această categorie, care luate în sine, nu au nimic dintr-o „speță rară“ care să impresioneze de la prima vedere. Așa sînt: **a se aciua, anapoda, apăraie, bîzdîganie, belea, berechet, boarfe, a bolborosi, a bușî** etc., ca să nu amintim decît o infimă parte dintr-o listă și ea parțială pe care o dă G. Călinescu.[11] Punctul de vedere apărat de autorul monografiei citate, anume că în proză valoarea artistică a sunetelor, luate izolat, se supune altor criterii de apreciere estetică decît în poezie poate fi ilustrat prin lexicul prozei, pentru care opera lui Creangă este un exemplu mai mult decît edificator. Aceasta, pentru că „Proza se bizuie pe reprezentări complexe de viață, fără de care cea mai suavă orchestră de vocale rămîne lipsită de sens estetic“.[12] Valoarea estetică este produsul contextului, singurul apt să dea naștere reprezentării în

---

[10] G. Călinescu, **Ion Creangă. (Viața și opera),** ediție nouă, revăzută, EPL, 1964, p. 293.

[11] G. Călinescu, **op. cit.,** p. 294. Pentru alte exemple de vocabular cu valoare expresivă, vezi Iorgu Iordan, **Limba literară. Studii și articole,** Ed. Scrisul Românesc, Craiova, 1977, p. 261—262 și G. I. Tohăneanu, **Stilul artistic al lui Ion Creangă,** Editura Științifică, 1969, în special p. 130—169.

[12] G. Călinescu, **op. cit.,** p. 295.

care cuvintele expresive dobîndesc funcție de sugestie stilistică, grație ansamblului contextual. Sau în termenii lui G. Călinescu: „Înțelegerea ideală a textului dă valori de frumusețe și sunetelor. **Bulicher, a ciocîrti, gîrneț, chilnă** sînt reuniuni de sonuri care nu spun nimic simțului estetic pînă ce nu sînt părți ale unei reprezentări: „Ș-odată scoate **bulicherul** din teacă, îl dă pe amînariu și începe **a ciocîrti** un **gîrneț** de stejar din anul trecut [. . .] L-a tăiat el, cum l-a tăiat, apoi a început a cotrobăi prin **chilna** căruței . . .“. Și în continuare“: Acum, cînd ghicim că **bulicher** înseamnă „custură“, **gîrneț** — „par“, **chilnă** — „o parte a coșului căruței“, cuvintele încep să sugereze și acustic: **bulicher** dă sonuri de fier hîrjit, a **ciocîrti** imită cioplirea surdă a lemnului, **chilnă** scoate un uruit de lanțuri . . .“[13] (Am adăuga aici și **a cotrobăi** care nu înseamnă numai „a căuta“, ci „a scormoni printre alte lucruri“).

Nu știm dacă toate impresiile stîrnite de rostirea acestor vocabule sînt chiar aceleași pe care le descoperă autorul, cu deosebire în cazul lui **bulicher** și **chilnă,** unde alcătuirea fonetică a cuvintelor nu pare „să imite“ și sunetul hîrșîit sau metalic, zgomotos, produs de ele. Fapt este că în astfel de contexte cuvintele au darul de a crea o **atmosferă,** iar această atmosferă o înregistrăm prin prezența unor asemenea elemente care, fără să aibă nimic „frumos“ în ele, dau naștere senzației vii de **adevăr,** de lucru întîmplat aievea, **văzut** și **auzit,** întrucît sînt părți ale unui context și ale unui anumit mediu generator de reprezentări.

---

[13] G. Călinescu, **op. cit.,** p. 295—296.

5. Lexicul poate îndeplini funcţii stilistice variate: de datare a unui eveniment, de localizare a unei acţiuni şi de caracterizare a personajului.[14] Exemplele sînt variate şi numeroase. Ne vom opri la unul, transcris din schiţa **Răsplata jertfei patriotice** de I. L. Caragiale. După un discurs înflăcărat al şefului „conspiraţiunii“ din noaptea de 11 februarie, scriitorul notează: „Cînd prezidentul a terminat solemna lui cuvîntare, tinerii carbonari, scrîşnind din dinţi, au ridicat pumnii încleştaţi în sus în semn de aplauze şi de aclamaţiuni, ştiut fiind că într-o conspiraţiune, zgomotul este interzis. În timpul însă cînd vorbea prezidentul, unul dintre negustori se căuta cu multă stăruinţă în fundul buzunarului de la nădragi. Îndată ce cuvîntarea fu isprăvită, negustorul se sculă în picioare, scoţînd din buzunar un pungoci unsuros destul de greu, plin de mărunţiş. Apoi, mergînd hotărît la masa prezidentului, trînti zgomotos, între sfeşnice, pungociul şi zise:

— „Dacă a venit vremea de jertfă, apoi cît m-ajunge punga, nu mă dau în lături.“

La insistenţele subtile ale prezidentului, nenea Ghiţă, negustorul, înţelegînd că e vorba aici şi de a lua parte la cîştig „a scos iar pungociul, i-a desfăcut băerile şi a vărsat pe masă un pumn de mărunţiş: icusari, nisifiele, sfanţi, sfănţoace, firfirici şi gologani; l-a socotit pînă la suma de cinci galbeni; apoi a legat pungociul la gură, zicînd:

— Ei! acu, cine-mi iscăleşte fitanţia?

— Care fitanţie?

— Pentru sumă . . .“

---

[14] Vezi Tudor Vianu, care analizează limba lui Caragiale şi din această perspectivă, în **Studii de stilistică**, p. 246—256.

Nu vom stărui asupra unor împrumuturi purtînd amprenta epocii, mai ales a celei din a doua jumătăţi a secolului trecut, cum sînt substantivele **prezident, aclamaţiune, conspiraţiune,** pe care le simţim azi învechite ca formă. Datorită frecvenţei lor în scrisul lui Caragiale ele par a răspunde unei funcţii critice, deoarece apar deseori în vorbirea personajelor, adică în dialog. De fapt, asemenea forme fac parte şi din exprimarea autorului, cum se vede şi din fragmentul citat şi din altele cu caracter teoretic, unde intenţia de ironizare este absentă. De aceea, a le atribui — aici şi în alte scrieri ale aceluiaşi prozator — intenţii stilistice înseamnă a comite „erori prin adăugarea" unor valori inexistente în textul unui scriitor dintr-o epocă trecută a istoriei unei limbi.[15]

Nu stăm însă la îndoială cînd este vorba de a deduce starea de spirit înfierbîntată a conspiratorilor, numiţi de data aceasta, în ironie **carbonari,** şi nici atunci cînd intră în scenă negustorul, care „înţelege" să jertfească o parte din conţinutul **pungociului** soios pe altarul revoluţiei . . . Lexicul scriitorului, prin care este descris, sub forma cîtorva gesturi, pretinsul patriotism fanatic al complotiştilor, precum şi denumirea pungii printr-o formaţie cu un augmentativ peiorativ şi a epitetului de care este însoţit substantivul, creează **imagine,** şi ne informează despre psihologia unei categorii socio-profesionale căreia personajul îi aparţine. Nu ezităm, de

---

[15] Stephen Ullmann, **Language and Style,** p. 156, este cel care le-a numit astfel, alături de „erorile prin omisiune", cînd analizează, pe baza unor texte variate din literaturile franceză şi engleză ceea ce el a numit „reconstituirea valorilor stilistice" în plan diacronic.

asemenea, să fixăm întîmplarea într-o anumită epocă istorică aflînd numele variate ale monedelor vechi care circulau în acea vreme.

Cît despre **fitanție** pentru „chitanță“ (care amintește întrucîtva de formațiile hipercorecte **nifilist** „nihilist“ și **arfivă** „arhivă“ din **O noapte furtunoasă**), forma trebuie să fi fost auzită de Caragiale sau în orice caz posibilă în exprimarea unui vorbitor semicult, deoarece ea rezultă din rostirea simplificată, redusă de la **cv** la **f**, a variantei **cvitanță**, după grafia fr. **quittance**, cum s-a pronunțat, probabil, la început.[16] Un astfel de termen și cu această formă nu putea lipsi din limbajul unui negustor . . .

6. Pentru a schița o imagine, de altfel, foarte aproximativă, a felului în care vocabularul se constituie în elemente de stil, ne vom folosi, în sfîrșit, de operele unui grup de scriitori aparținînd unor direcții literare și anume curentelor simbolist și semănătorist. Îl vom situa în capul listei, pe Macedonski, pentru prima direcție și pe O. Goga, urmat de Șt. O. Iosif, pentru a doua. În felul acesta se vor putea contura mai limpede, sperăm, diversele categorii lexicale care s-au sedimentat în limbajul poetic al epocii de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru, conferindu-i profil distinct, din punct de vedere stilistic, de al altor epoci.

Astfel, în poezia simbolistă, cuvîntul poartă, în linii generale, amprenta stilistică pe care dorea să o impună limbajului poetic simboliștii francezi prin asocierea versului cu sonoritățile muzicale și prin sugerarea senzațiilor auditive, cromatice și olfacti-

---

[16] Cf. și rus. **cvitancija.**

ve ce se întrepătrund dînd naștere sinesteziilor. Limbajul, chemat să redea impresiile fugare și schimbătoare ale lucrurilor, răspunde funcției de sugestie într-o măsură mult mai mare, în virtutea unui act conștient și premeditat, în comparație cu poezia clasică, supusă într-o măsură mai mare rigorilor recomandate de poeticile tradiționale.

Simbolismul românesc, asemenea celui francez, cu care nu se confundă totuși, acordă un spațiu larg inovației lexicale, puse în slujba acestei estetici a cuvîntului, deși legăturile cu tradiția deceniilor anterioare nu sînt întrerupte cu totul.[17]

Sfera de întrebuințare a mijloacelor lexicale se extinde acum, față de mai vechea tradiție stilistică, prin anexarea la stratul poetic a termenilor concreți care desemnează aspectul decorativ, îndeosebi floral, al naturii. Este o modalitate de a surprinde felețele cromatice și somptuoase ale peisajului, care își înnoiește, își „modernizează" înfățișarea, întrucît pentru sugerarea, de exemplu, a culorii alb a florii de cireș este preferat **asfodelul** (Anghel), locul **nufărului** îl ia corespondentul lui francez: „Pe preferiratele lui ape plutește albul **nenufar**"[18] (Macedon-

---

[17] Îndeosebi Macedonski continuă tradiția mai veche, inaugurată de Heliade, din al cărui lexic împrumută neologisme care s-au bucurat o vreme de prestigiu poetic, cum sînt **angel, amor, columbe, fidanțata, filomela** (alături de **privighetoare**), **selbi** etc. Macedonski este, cum se știe, și teoreticianul noii poetici, pentru care vezi Adrian Marino, **Opera lui Alexandru Macedonski**, p. 640—668, cu numeroase exemplificări ale procedeelor artistice cultivate de poet: „corespondențe", sinestezii, armonii imitative etc.

[18] Substantivul, de origine arabă, este simțit în franceză, ca bogat în conotații exotice: „... acest frumos nume cu sonoritate orientală ne face să visăm la minunatele grădini ale Bagdadului" (W. von Wartburg, **Évolution et structure** ..., p. 229).

ski, **Noaptea de mai),** iar trandafirul cedează locul **rozei** atît la Macedonski: „E vremea **rozelor** ce mor, / Mor în grădini, și mor și-n mine“ **(Rondelul rozelor ce mor),** „Zăceam sub **crini** și **roze;** suflare nu aveam“ **(Noapte de noiembrie),** cît și la Petică: „Visare-a unei **roze** gînditoare, / Te stingi — Un cîntec leneș care piere“ **(Cînd viorile tăcură,** XII), și cu o frecvență obsesivă la Bacovia.

O adevărată erupție cromatică și olfactivă se materializează însă în universul floral purtînd numiri autohtone, la Anghel, de la umila **nalbă** la **iasomie** și **busuioc, mărgărit** și **sulcină,**[19] alături de **chiparoase, crizanteme, garoafe** și **violete** la Minulescu, într-un decor în care peisajul cîmpenesc se asociază cu cel ornamental și elaborat al grădinilor și parcurilor urbane. **Codrul,** simbolizînd perenitatea naturii și locul „ferit de lume“ ca topos al poeziei romantice, nu mai alcătuiește fundalul liric al poetului simbolist. Sensibilitatea acestuia vibrează mai bucuros în fața senzațiilor directe, ca emanații ale naturii, ca decor, și nu ca prilej de meditație generată de necuprinsul și tainele firii. Aspectele coloristice ale naturii îi apar poetului simbolist într-o varietate cromatică în care **rozul** amintit mai înainte ocupă un loc esențial, alături de invariabilul **alb** — acesta din urmă cu deosebire la Petică: „Plîng **albe** vise moarte-n floare“ **(Cînd viorile tăcură),** „Privirea **albelor** fecioare“ **(Fecioara în alb,** VIII). Tradiționalul **dalb** este reînviat de același poet, epitet pe

---

[19] Pentru alte aspecte ale lexicului lui D. Anghel, vezi Sanda Golopenția Eretescu și Mihaela Mancaș, **Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea,** II, EPL, 1969, p. 519—521.

care Macedonski îl inserează în următorul vers dintr-o reacție față de stilistica locului comun: „Preludiu sunt parfume, **crini suavi** sau **roze dalbe,** / Vorbă ce-a fost născocită ca o rimă pentru **albe.**[19a] Compusul **rozalb,** rimînd cu alb: „nimfe goale și **rozalbe**“ (Petică) și-a dobîndit statutul poetic — efemer — grație aceluiași poet.

Efluviile de arome ale universului floral determină utilizarea alături de genericul **parfum: „parfumurile** din mai“ (Macedonski) și de **miros,** într-o asociere apropiată de relația sinestezică: **„miros blînd de iasomie“,** precum și a sinonimului **mireasmă „mireasmă dulce“** (Anghel).

7. Aspectului decorativ, „natural“ i se alătură elementul „lucrat“ al metalelor și pietrelor prețioase, care creează impresia de interior, de podoabe artizanale într-o aglomerare de o opulență deseori barocă și strivitoare: „Porniră cele trei corăbii, purtînd în pîntecele lor / Grămezi de **aur,** / **Chihlibare,** / **Smaralde verzi ș-opale blonde . . .**“ (Minulescu, **Romanța celor trei corăbii).** Procedeul fusese cultivat de Macedonski, pentru care numele pietrelor prețioase sporesc și se încovoaie parcă sub farmecul frumuseții încărcate de podoabe: „Înstela-vei părul negru cu o spuză de **rubine,** / Strecura-vei între sînuri **diamantul** sugestiv, / Pe grumazurile albe lă-

---

[19a] **Dalb(ă)** nu a fost inventat din necesități rimice, cum crede Macedonski (epitetul apare și în alte situații decît cele impuse de rimă, la Alecsandri și la alți poeți, ca și în refrenul „fiorile dalbe“ din colinde), ci este format cu un **d** protetic, ca și în **dalei, daolică** etc.; cf. L. Șăineanu, **Încercare asupra semasiologiei limbei române,** în „Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie“, III, vol. VI, 1886, p. 304.

crăma-vei **perle** fine“ **(Stepa).**[20] În treacăt fie spus, **grumazuri** sună destul de prozaic în compania atîtor nestemate evocînd eleganţa vestimentară, somtuoasă şi decorativă a saloanelor sau a budoarelor.

În versul poetului simbolist nu auzim nici sunetul suav de liră al rapsodului clasic şi nici glasul cornului melancolic al romanticilor. Dacă este adevărat că pentru simboliști poezia e „muzică înainte de toate“ (Verlaine), atunci faptul trebuie înţeles într-un mod particular, nu numai ca atmosferă şi sugestie melodică, ci şi, din punctul de vedere care interesează aici, ca modalitate de exprimare nemijlocită printr-un lexic selectat din sfera acestei arte, cu care poezia se simte şi se vrea înrudită. Poetul simbolist se lasă tulburat de melodia sentimentală a **romanţelor** şi **serenadelor,** de cea melancolică a **cantilenelor,** de ecourile lor vagi, îndepărtate şi mîngîietoare, ca şi de cele zgomotoase ori umile ale străzii: „Pe gloria albă a dragostei noastre, / Suspin-o **romanţă** pe note comune“. / „Demonic cîntăreţ de **serenade,** / Zîmbind îmi înstrunez ghitara“ (Petică); „Mi-am zis: / Voi scrie trei **romanţe** . . . / Şi-n trei **romanţe**-mi voi închide / Ca-n trei sicriuri de aramă trei morţi iubiţi, / Trei clipe reci . . .“ (Minulescu); „Vrăjit în acorduri de vechi **cantilene**“ (Petică). Sunetul instrumentelor muzicale, izolate sau de interior se amestecă cu cele zgomotoase ori stinghere şi umile ale străzii: „Şi arătînd ale lui clape **un clavir** zîmbea din umbră“ (Macedonski); „Şi **flautul** magic

---

[20] Referindu-se la lirica lui Macedonski, Nicolae Manolescu o caracterizează drept „plină într-adevăr de pietre scumpe [. . .], artificială şi superior artizanală“, **Teme 3,** Editura Cartea Românească, 1978, p. 42.

vorbi; tremurîndă / O notă stîngace sălta pe clape“ (Petică); „**Mandolinele**-n tristate! Să-ţi invoc, iubito, oare / Notele istovitoare . . .?“ (idem); „Superbe note de **pian** . . .“ (Macedonski); „negre **pianine** . . .“ (Petică); „Muzica e tristă la poartă de palate / Cînd mîna învîrteşte **flaşnete** discordate“ (Macedonski); „Pe-acelaşi drum / Vom trece mîine cerşind din **ţiterele** sparte / La umbra zidurilor mute / Şi-a secularilor castani“ (Minulescu).

Acorduri, arpegii, armonii, sunete metalice de **goarnă, marşuri funebre, orchestre, fanfare** etc. sînt elemente lexicale alcătuitoare ale universului acustic, obsesiv şi dezolant, al poeziei lui G. Bacovia, prin care simbolismul se prelungeşte şi se constituie într-o formulă stilistică proprie, dincolo de pragul deceniului al III-lea al secolului nostru.

8. Inovaţiile în lexicul poetic al liricii simboliste româneşti nu trebuie privite ca o restructurare a limbajului artistic în sensul de abolire definitivă a tradiţiei şi de pornire spre devastare a normelor exprimării artistice, idee teoretizată sau numai aplicată mai tîrziu de orientările moderne ale poeziei. Căci simbolismul românesc — prin Macedonski, Anghel, Ştefan Petică şi prin Iuliu Cezar Săvescu — păstrează încă legăturile cu mijloacele de expresie lexicală mai vechi, de unde preia o bună parte din materialul lexical intrat mai de mult în zestrea lingvistică a exprimării poetice. Termeni ca **amurg** (Petică), **boi** (Anghel), **glie** (Petică), **slove** (Anghel) etc. purtînd reflexe populare, regionale sau arhaice, se pot regăsi în vocabularul poetic tradiţional, de la Heliade şi Eminescu pînă la poeţii secolului al XX-lea.

Ceea ce adaugă însă poeţii simboliști limbajului poetic ţine în special de aspectul modern al lexicului, adică de neologism. Dar şi în acest caz trebuie făcută precizarea că un număr apreciabil de neologisme nu sînt inovaţii propriu-zise, ci amintesc — cum am semnalat în treacăt la început, prin Macedonski şi apoi prin Arghezi şi Bacovia — de lexicul poetic al lui Heliade din perioada influenţei italiene asupra limbii şi creaţiei sale. De aceea, s-ar putea vorbi mai degrabă de inovaţii aparente prin care poezia simbolistă dintre 1880—1920 **reactualizează** unele elemente lexicale cu ecouri ce se prelungesc în parte şi dincolo de această perioadă. Nu vom insista asupra unora dintre acestea, cum sînt **aurora** (Anghel), **animă** „inimă“ (Macedonski), **azur** (Macedonski) etc. O „mutaţie“ substanţială suferă ca semnificant conceptul de „iubire“, substituit prin neologismul mai vechi **amor,** la Macedonski, Anghel, Săvescu, alături de **amantă** la Macedonski, la Iuliu Cezar Săvescu şi la Minulescu. La Bacovia ambii termeni aparţin lexicului predilect al poetului.

Neologismele propriu-zise, prin care lexicul poeziei simboliste se detaşează şi se diferenţiază de acela al poeziei anterioare şi al celei contemporane cu cel de orientare semănătoristă, trebuie căutate în vocabularul poetic de origine, în general, romanică. Prin astfel de inovaţii, datorate mai mult împrumuturilor şi mai puţin inovaţiilor individuale, lexicul acestei etape din istoria limbajului poetic românesc surprinde prin notele lui particulare, stridente uneori, dar originale de fiecare dată. Stridente sînt italienismele de tipul **carnefici** „călăi“ la Macedonski sau latinismul de origine greacă **glauc**

„albastru-verzui“ (de culoarea mării), la același Macedonski: „Lîngă **glaucele** ape mănăstirea e un port“ și la Petică: „. . . . ochii mari, **glauci** și-adînci ca undele istovitoare“. Dacă **sacru** nu ne surprinde la Macedonski: „deviza lui e **sacră**“, ca și **solitar,** munții **solitari** (Săvescu), noaptea **solitară** (Petică), sinonim care intră de acum înainte în concurență cu popularul **singur,** în schimb latinismul **sanct,** sinonimul neologic al lui **sfînt,** sună livresc și artificial: „Cînd legea **cea mai sanctă** vedea-vei călcată [. . .] / Nu, nu mai tăcea“ (Macedonski).

Cu sentimentul noutății stilistice întîmpină însă cititorul sintagme de felul celor ce urmează, în care neologismul răspunde pe deplin funcției poetice cu care îl investește poetul simbolist, a cărui sensibilitate vibrează în fața nuanțelor născute din jocul multicolor al luminii ce cade asupra lucrurilor: „noapte **azurată**“ (Săvescu); „cerul larg și **policrom**“ (Macedonski); „zăpada **selenară**“ (idem); sau cînd îl alătură abstracțiilor, dîndu-le contur de imagini vizuale: „visul meu [. . .] **sidefat**“ (Macedonski); „taina păcii **vesperale**“ (Petică) etc.

9. Tendinței de inovare lexicală a simboliștilor, cu deosebire prin asimilarea programatică a neologismului, care imprimă limbajului poetic acea notă de „écriture artiste“, asociată cu aspectul decorativ, muzical și senzorial al lucrurilor și cu peisajul citadin și exotic, i se opune direcția tradiționalistă, al cărei exponenți sînt, în această perioadă, G. Coșbuc, Octavian Goga și Șt. O. Iosif. Drumul ce urma să ducă la adeziunea ultimilor doi la curentul semănătorist de la începutul secolului al XX-lea fusese pregătit în primul rînd de aria de inspirație și de

mijloacele de expresie ale autorului **Baladelor** și **idilelor,** principiile teoretice ale noului curent fiind formulate de Nicolae Iorga.

Poezia tradiționalistă, privită din perspectiva esteticii semănătoriste profesate de teoreticienii ei, își îndreaptă atenția cu predilecție asupra universului rural, desemnat printr-un lexic ce numește o variată categorie de **realii,** a căror expresie sînt termeni concreți — populari și regionali —, referitori la peisaj și elementele lui constitutive, de pildă **frăgarul** (Goga), **laz** „loc despădurit" (Coșbuc), **sihle** „păduri" (idem), **șipote** (Iosif) etc. Ambianța rurală este creată de cadrul natural al existenței și îndeletnicirilor zilnice ale omului de la țară. Regionalismelor de felul ardelenismului **meșter-grindă** (Goga) li se alătură numirile unor obiecte din industria casnică, pentru care Coșbuc cunoaște o gamă terminologică largă: **breglă, fuștei, stativi, tălpigi** etc.[21]

Se pot distinge unele cîmpuri lexico-semantice predilecte în lexicul poeziei tradiționaliste din această etapă. În poezia lui Goga ele sînt subordonate unui concept larg, care variază între ideea de **suferință** și **muncă** și aceea de **voință** și **aspirație** spre împlinirea unui ideal național și social. În acest compartiment al lexicului ar intra termenii din contextele pe care le subliniem: „Încheagă-și glasul de aramă: / Cîntarea **pătimirii** noastre" **(Rugăciune);** „A voastră-i **jalea** cea mai mare, / A

---

[21] O listă bogată de asemenea termeni înregistrează Magdalena Vulpe; **George Coșbuc** [limba și stilul], în **Studii de istoria limbii române literare. Secolul al XIX-lea,** II, EPL, 1969, p. 445—447.

voastră-i **truda** cea mai sfîntă“ **(ibidem);** „Și-n glasul lor **plînge** și n-are repaos / **Amarul nădejdilor** noastre“ **(ibid.).** Tot astfel: **„durerile** noastre“ **(ib.),** „vaierul strunelor tale“, „Cuvîntul **strigărilor** noastre“ **(De la noi).** Durerea nu e decît sentimentul clocotitor și semnul prevestitor al „unui neam ce-așteaptă / De mult o dreaptă sărbătoare“ **(Oltul).** De aici invocarea rîului simbolizînd sufe-rința comună, generatoare de mînie și revoltă prea mult zăgăzuite pentru a nu se dezlănțui în cumplită furtună: „Tu, frate **plînsetelor** noastre / Și **răzvrătirii** noastre frate, / Urlai tăriilor **amarul** / **Mîniei** tale-înfricoșate“ etc. Atmosfera de tensiune în care se învăluie gîndurile **de mai bine** ale poetului își are izvorul într-o sensibilitate aflată în permanentă vibrație. **Fior, a se înfiora** sînt termeni frecvenți în poezia lui Goga, cărora le pun o surdină cuvintele din sfera vieții morale, sugerînd năzuința spre liniște, împăcare și compasiune umană: **blînd, domol, milostiv, împăcare, pace, sfios.**[22]

10. Alteori cuvintele poartă amprenta și întreține sugestia îndepărtării în timp, dar și a permanenței unor elemente ale vechii noastre culturi: „**Buecoavna** ta, subt praful de pe grindă / Își hodinește-nvățătura moartă“ **(Dascălul);** „Ei [...] văd aievea întrupat **ceaslovul** / În vorba ta domoală și cuminte“ **(Dăscălița);** „Cînd **stihuri** de îngropăciune / Vin din prăpăstii fără fund...“ **(De profundis);** „La soborul vostru mintea mea culege / Taine din **zapise,** rosturi din **hrisoave“ (Voi veniți cu mine...).**

---

[22] Alte exemple la Gabriel Țepelea și Gh. Bulgăr, **Momente din istoria limbii române literare,** Editura Didactică și Pedagogică, 1973, p. 309.

Spre limba cărților bisericești din secolele trecute trimit arhaismele abstracte încărcate de forța evocatoare a unor vremuri patriarhale, aduse, pe această cale, sub privirea cititorului: **de-apururi, pururea, prinos, purcede** etc., împreună cu altele, răspîndite în limba textelor laice: **județ, pravilă, slavă, văleat etc.**[23]

Goga este poetul care și-a găsit chiar de la volumul de debut **Poezii** (1905) un material lexical propriu, arhaic și ardelenesc-popular, căruia avea să-i rămînă fidel de-a lungul întregii sale cariere literare. Nu este întîmplător faptul că aici trebuie căutate și cele mai rezistente piese ale operei sale poetice. Ne referim la poeziile publicate la începutul volumului amintit.[24] Ele cuprind, în ordine descrescîndă, aproape întregul său lexic poetic. Iată inventarul acestui lexic, din prima poezie, **Rugăciune,** notat în ordinea apariției termenilor în text: **rătăcitor, istovit, cale, doruri, taină, fire, zvon, val, strigare, deapururi, patimi, durere, rost, maștер, lacrimi, plîns, amarul, truda, viforul, matca, înfiorat, povara, bolta.** Se adaugă la aceștia: **jale, nădejde, glie, pitic** (cu funcție de epitet: „**piticul** suflet“ etc.), **vaier, suferințe (Plugarii); sfioși, domol (Noi); slovă, drumeț, undă, călător, mînie, răzbunare (Oltul); bolnav (epitet), otavă, înfiorat, meșter-grindă, plînset (Casa noastră); frăgar, înduioșat (Apostolul); bucoavnă, lege, cărare**

---

[23] Cf. pentru acest aspect, Gavril Istrate, **Limba română literară. Studii și articole,** Editura Minerva, 1970, p. 380—382; v. și Gabriel Țepelea, Gh. Bulgăr, **op. cit.,** p. 305.

[24] Acestea sînt: **Rugăciune, Plugarii, Noi, Oltul, Casa noastră, Apostolul, Dascălul, Dăscălița, Bătrînii.**

(Dascălul); prinosul, scriptură, picură (Dăscăliţa); răzleţ, ceaslov (Bătrîni).

Există cuvinte dintre cele citate mai sus care se repetă de cîteva ori în aceeaşi poezie, fără teama poetului de a cădea în invariaţie stilistică. **Jale,** de pildă, revine de cinci ori, **lacrimi** de patru ori, în poezia **Noi, glie** de trei ori în **Carmen** etc.

Acest limbaj saturat de termeni ţinînd aproape invariabil şi obsesiv de aceleaşi sfere de viaţă afectivă şi morală, strîns asociate, este purtătorul expresiei originare, ca punct de plecare şi originale ca funcţie a unei lirici cu timbru patetic distinct; o lirică asemenea unei voci singulare care captează însă şi amplifică tumultul unei imense mulţimi ce-şi strigă nedreptatea înfrîngînd răbdarea de veacuri ajunsă la capătul ei.

Elementele definitorii ale „stilului semănătorist“ al lui Octavian Goga, în care intră notele **arhaic — tradiţional** şi **popular — regional,** subsumate mărcii „patriarhal“ pot fi extrase în bună parte, dacă nu în întregime, din pasta lexicală a versurilor sale. Căci în spaţiul semantic acoperit de vocabulele **jale** şi **lacrimi,** pe de o parte, de **nădejde** şi **mînie** pe de altă parte, se înscrie, pe fundalul tărîmului încărcat conotativ al **gliei** — devenit prin Coşbuc, dar mai ales de-acum înainte termen poetic — mesajul mesianic al autorului **Oltului**[25]

La Şt. O. Iosif, termenii dominanţi gravitează în jurul ideii de **nostalgie** a dezrădăcinatului care-şi retrăieşte în planul reveriei amintirile dintr-un uni-

---

[25] Cf. pentru acest aspect, Gavril Istrate, **op. cit.,** p. 380—382; cf. şi Gabriel Ţepelea, Gh. Bulgăr, **op. cit.,** p. 305.

vers pierdut al copilăriei: **înstrăinatul, pribeagul** reconstituie această lume, în visările poetului evocînd **bătătura** casei părintești, **dulapul** „scrînciobul", **hora,** „dulce(le) **grai** și mîndru(l) **port**" al celor de-acasă, dorul „de jalniç fluier de **păstor**", și „de **tălănci** de verde **plai**", cîntecele vechi doinite de **haiduci** ori zise de „**cobzarul,** mîndru cerșetor". Pe scurt, avem a face cu o icoană înseninată și calmă a unei realități în care oamenii și tradițiile satului apar transfigurați sub puterea amintirilor pentru a se preface într-o lume de vis, a vechimii și statorniciei, a purității și simplității, proiectate ca o lumină sărbătorească revărsată asupra unui univers idilic, îndepărtat și inaccesibil.[26]

Straturile variate ale lexicului, mobilitatea și capacitatea lui de a genera sensuri multiple, figurate sau contextuale, întrucît cuvîntul este simțit ca fiind în primul rînd purtătorul semanticii unei limbi, îi asigură un loc aparte în cercetarea stilistică. De aceea, este explicabilă atenția pe care analiza stilistică o acordă acestei componente fundamentale a limbii unui scriitor.

---

[26] Vezi Sanda Golopenția Eretescu, în **Limba și stilul lui Șt. O. Iosif, Studii de istoria limbii ..,** p. 531—543.

B. FORME ALE ANALIZEI

I

MIJLOACE STILISTICE ȘI ORIGINALITATE ARTISTICĂ

1. Originalitatea unui text poetic se întemeiază pe o sumă de trăsături lingvistice expresive care, luate împreună, asigură structură artistică unitară operei în cauză, conferindu-i semnificație susceptibilă de receptare estetică.

Dificultatea analizei stilistice constă, între altele, și în faptul că ea se aplică cu predilecție și cu succes unor texte de dimensiuni restrînse, dacă își propune să coboare pînă în adîncimea unui aspect al gîndirii artistice pentru a-i releva semnificațiile, ca parte dintr-un întreg, ca element component al viziunii de ansamblu a poetului, manifestat prin anumite procedee de expresie. Dezavantajul nu trebuie considerat un neajuns funciar și iremediabil al cercetării stilistice a operei literare, de vreme ce există unele particularități pe care le înregistrăm cu sentimentul că ele caracterizează **forma externă** a operei prin care arta scriitorului dobîndește statut de originalitate sti-

listică. Există, cu alte cuvinte, procedee pe care, alăturîndu-le altora, obținem un inventar al mijloacelor de expresie ale unei opere din a căror sumă putem deduce profilul individual al scriitorului situîndu-l într-o ierarhie de valori artistice. Fraza poetică a lui Bălcescu, zicătorile și proverbele lui Creangă, clișeele din vorbirea uzuală, utilizate intenționat de Marin Sorescu, formulele matematice în poezia lui Nichita Stănescu etc. intră ca parte integrantă, deși nu și unică, în sistemul mijloacelor expresive ale stilului acestor scriitori.

S-ar putea spune că nu suma aritmetică a acestor particularități de expresie individuală stă la originea stilului scriitorului respectiv, căci imaginea astfel obținută ar suferi de pe urma impresiei de conglomerat pur și simplu, de catalogare, de unde elementele dominante nu s-ar ridica la suprafață, ci s-ar alătura altora, mai puțin caracteristice, care le-ar estompa pe cele dintîi și le-ar priva de locul privilegiat prin care scriitorul le situează pe o treaptă, nedisputată la prima vedere, de alți scriitori din aceeași generație sau făcînd parte din același curent.

2. Ne vom referi aici la una dintre aceste trăsături ale poeziei lui Lucian Blaga, prin care unul dintre procedeele stilului său, întîlnite și la poeții anteriori lui, reține parcă de astădată într-o măsură mai mare atenția cititorului atît cantitativ, cît și calitativ, adică expresiv. Coincidența cu același procedeu atestat la alți poeți, înrudiți cel puțin în parte prin sensibilitate și apartenență la aceeași estetică, nu este întîmplătoare; ea nu prejudiciază

însă originalitatea stilistică, ci o pune în relație cu o modalitate de tratare a materialului de construcție verbală rezultată dintr-o afinitate de gîndire și o formă internă, traduse într-o modalitate de expresie ca formă externă a creației. Ne vom limita, pentru exemplificare, la utilizarea în poezie a unei categorii a epitetului pe care, în lipsa altui termen, îl vom numi epitetul adjectival apozitiv. Acest tip special de epitet a fost semnalat de Paula Diaconescu, care-l clasifică printre procedeele sintactice ca epitet „independent", caracteristic poeziei lui Blaga și realizat „prin articularea adjectivului, care reia sau anticipează substantivul într-o construcție sintatică identică": „Îmi pare, / că ochii tăi, **adîncii,** sunt izvoare / din care tainic curge noaptea peste văi" **(Izvorul nopții).**[1] Utilizarea de către poetul ardelean a unui procedeu cu tradiție relativ recentă în limba artistică românească[2], o vom raporta la două izvoare, unul intern, celălalt extern, dacă ținem seama, în ultimul caz, că Blaga a cunoscut îndeaproape poezia germană de la în-

---

[1] Paula Diaconescu, **Epitetul în poezia română modernă** (II), în „Studii și cercetări lingvistice", 1972, nr. 3, p. 249.

[2] Această formă a epitetului nu este înregistrată la Eminescu de Tudor Vianu, **Epitetul eminescian,** în **Studii de stilistică,** p. 144—181, nici de Gh. Chivu, **Epitetul în opera scriitorilor români,** în **Studii de limbă literară și filologie,** III, p. 9—46. Este menționată însă de G. Ivănescu, **Stilul lingvistic al poeziei lui Blaga** (III), în „Convorbiri literare", 1972, nr. 13, p. 11, cu precizarea că izolarea epitetului contribuie la crearea atmosferei de mister a substantivului determinat.

O tipologie și o istorie a epitetului în poezia spaniolă găsim la Gonzalo Sobejano, **El epíteto en la lirica española,** segunda edición revisada, Madrid, 1970. Tipul de epitet pe care îl avem în vedere este clasificat de autor, din punct de vedere sintactic, printre adjectivele atributive, cu valoare de apoziție („en aposición"), ca în exemplul „la muerte, **la celosa"** (p. 110).

ceputul secolului nostru, poezie îndatorată în bună măsură expresionismului, reprezentat în literatura austriacă în primul rînd prin Rainer Maria Rilke.

Alăturăm, deocamdată, şi alte exemple din poezia lui Lucian Blaga la cel citat de Paula Diaconescu: „Noapte. Subt sfere, subt **marile,** / monadele dorm.“ **(Perspectivă).** „Sub bolţile acestea, sub **sfintele,** / e bine, tu ştii, să vorbim mai puţin / şi mai rar. Să nu ne jucăm cu mormintele.“ **(Domniţele).** „Lacomi şi flămînzi îmi strigă ochii, / veşnic nesătui ei strigă / după ochii tăi — **scăpărătorii** . . .“ **(Primăvară).**

Fenomenul pare a fi o creaţie destul de nouă în poezia românească, cu rădăcini totuşi mai vechi în epitetul ornant, cultivat de poeţii clasicizanţi ai secolului trecut, din care s-a dezvoltat. De la Heliade, care utiliza frecvent acest procedeu în poezia epică pentru a-şi caracteriza eroii (deci un nume propriu), numindu-i „Mihalcea **belicosul**“, „Eftimie **zelosul**“ **(Mihaida),** trebuie să facem un salt pînă la Coşbuc, unde, sporadic, epitetul de acest tip apare în poezia sa originală[3]: „Văd pe Acteon, **vestitul,** / văd palatul său de glajă“ **(Atque nos).** Tot astfel la Şt. O. Iosif: „Răzemat stă în spetează / Sub umbrarul de verdeaţă. / Lîngă el Bogdan **sfiosul**[4], / Fiul său cel mai iubit“ **(Din zile mari).** Urmînd pe ceilalţi poeţi amintiţi pînă aici, Ştefan Petică, aşadar un simbolist, apelează rar,

---

[3] Nu şi în **Eneida,** unde traducătorul preferă epitetul antepus: „**încoifatul** Achile“, „**blîndul** Aeneas“, „**largul** Avernus“ etc.

[4] Deşi reprezentînd aceeaşi categorie sintactică, punctuaţia diferă, cum se vede, de la un scriitor la altul. Cf. şi exemplul următor din Ştefan Petică, citat în text.

ca și Șt. O. Iosif, la epitetul general, pe lîngă un nume de asemenea propriu: „Boticelli **întristatul,** / Mult vestitul florentin [. . .] Măiestrit-a fin minunea / Idealului apus“ **(Fecioara în alb).**

Față de această formă a epitetului, înrudită prin funcție cu epitetul homeric la Heliade și Coșbuc, ale cărui ecouri se mențin izolate și la unii poeți din pragul secolului al XX-lea, începînd cu Octavian Goga utilizarea formei se extinde cu deosebire pe lîngă substantivele comune: „Și viforul vine, **păgînul,** / A viselor aripi să-mi frîngă“ **(Părăsit);** „Azi timpul mi se frînge în friguri, **vinovatul**“ **(Singur);** „Și cîte cîntece și lacrimi / Nu duce valul, **călătorul**“ **(Oltul).**

Cel mai bine reprezentat este epitetul amintit acum, în perioada dintre cele două războaie, între alții, la Ion Pillat: „Obrazul tău, **plăpîndul,** mi-a zîmbit“ **(Odaia ei);** „Prin ochii mei, **deschișii,** privirea ta privește“ **(Sonet);** „Dar ochiul ei privea, **neturburatul,** / Adînc și dulce . . .“ **(Spovedanie);** „Dar neamul, **izgonitul,** în herghelii s-adună“ **(Fugă de centauri).**

O situație asemănătoare găsim la V. V. Voiculescu: „Mie **slabul,** spre patimi **plecatul**“ **(Nebunul);** „Negrii strămoși din Cîmpulung **seninul**“ **(Cîmpulung);** „Și mișcînd pîn' pe-nserate / Coarnele-**mpungacile** / Au uitat că nemîncate / Îi așteaptă vacile“ **(Primăvara);** „Stăpînul meu, **alesul,** cu slova să-ncunun“ **(Sonete,** CLV) etc.

Exemplele pe care le transcriem în continuare din Arghezi aparțin aceleiași sfere stilistice: „Dar mie Domnul, **veșnicul** și **bunul,** / Nu mi-a trimis, de cînd mă rog, nici unul“ **(Psalm);** „Ți-am scris

de-o viață stihul de dragoste, **întîiul**“ **(Inscripție în pantoful logodnicei)**; Al cincilea, **gingașul, mai micul,** stă la coadă“ **(Cîntare omului).**

Fapte similare întîlnim și în poezia lui Emil Botta: „A luat noianul anii mei, **junii** / Și nu-i mai văd“ **(Al cobuzului cîntec)**; „. . . și lemnul, **uscatul,** / e departe, departe / de a-mi fi frate“ **(Legi riguroase)**; „Scandalul a pornit / de la cantatrice, / de la privighetoare, **adorabila,** / de la primadona“ **(Ca prin farmec).**

Dintre poeții actuali, se pare că Ștefan Aug. Doinaș este cel care acordă epitetului discutat un loc oarecum privilegiat: „Dar gura ta — **nesăturata?**“ **(Oedip și sfinxul)**; „Acolo în grîu, prin jirebii / de bronz, am plutit fericiți [. . .] / Cuprinși de rotirea, **slăvita,** / pe care-o-mplinea răsărita“ **(Uliul)**; „Păstrîndu-și încă mântia de-atlas / și mitra de argint, **scînteietoarea,** / el cearcă în amurg încuietoarea / acestei catedrale fără glas“ **(Toamna)**; „Unda mării, **înspumata,** / doar atîta aștepta“ **(Marea).**

Exemple izolate pot fi spicuite și din poezia lui Nichita Stănescu, cum este și acesta, printre puținele, de altfel: „În jurul unui om se-nvîrte soarele / În jurul unui pom se-nvîrt picioarele / pe care le mișcă animalele / în jurul cărora se mișcă mările, **marile**“ **(Laus Ptolemaei).**

Prin urmare, rămînînd la ultimul exemplu, există mai multe posibilități morfosintactice de a construi în românește o sintagmă alcătuită din două membre constituite într-o unitate stilistică: **mările mari, marile mări, mările cele mari,** cărora limbajul poetic la adaugă încă una, **mările, marile.**

Față de primele trei variante, al căror indice de informație stilistică diferă în funcție de organizarea gramaticală, cu deosebire de topică, cea de a patra introduce un element inedit și, deci, imprevizibil în raport cu modalitățile de expresie consacrate și transmise de normele comunicării prozaice și ale celei poetice clasice. Noutatea constă, cum se poate vedea, în scindarea unei secvențe stilistice în două unități, dintre care ultima ia forma unui epitet detașat sau distanțat de termenul determinat și articulat cu articolul enclitic: **valul,** *călătorul;* **neamul,** *izgonitul;* **sub bolțile acestea,** *sub sfintele* etc. În felul acesta ideea din prima parte a sintagmei, desemnată prin determinat, se reia și se reliefează printr-un adjectiv substantivizat exprimînd o calitate sub formă nominală, deci nu în ipostaza de notă a noțiunii, caracteristică adjectivului, ci ca unitate de sine stătătoare, situată la același nivel sintactic cu obiectul determinat, pe lîngă care funcționează ca apoziție. Dovadă că, de cele mai multe ori, epitetul este separat de substantiv prin virgulă, asemenea unei apoziții explicative.

Superioritatea stilistică a noii îmbinări este evidentă, întrucît prin ea se creează adjectivului substantivizat un statut sintactic în planul expresiei egal cu acela al termenului determinat. Poziția lui sintagmatică îi asigură caracterul de independență relativă[5] și de „echivalență" cu substantivul,

---

[5] Cf. Paula Diaconescu **loc. cit.**; Gonzalo Sobejano, **op. cit.**, p. 133—134.

Față de primele trei variante, al căror indice de informație stilistică diferă în funcție de organizarea gramaticală, cu deosebire de topică, cea de a patra introduce un element inedit și, deci, imprevizibil în raport cu modalitățile de expresie consacrate și transmise de normele comunicării prozaice și ale celei poetice clasice. Noutatea constă, cum se poate vedea, în scindarea unei secvențe stilistice în două unități, dintre care ultima ia forma unui epitet detașat sau distanțat de termenul determinat și articulat cu articolul enclitic: **valul,** *călătorul;* **neamul,** *izgonitul;* **sub bolțile acestea,** *sub sfintele* etc. În felul acesta ideea din prima parte a sintagmei, desemnată prin determinat, se reia și se reliefează printr-un adjectiv substantivizat exprimînd o calitate sub formă nominală, deci nu în ipostaza de notă a noțiunii, caracteristică adjectivului, ci ca unitate de sine stătătoare, situată la același nivel sintactic cu obiectul determinat, pe lîngă care funcționează ca apoziție. Dovadă că, de cele mai multe ori, epitetul este separat de substantiv prin virgulă, asemenea unei apoziții explicative.

Superioritatea stilistică a noii îmbinări este evidentă, întrucît prin ea se creează adjectivului substantivizat un statut sintactic în planul expresiei egal cu acela al termenului determinat. Poziția lui sintagmatică îi asigură caracterul de independență relativă[5] și de „echivalență" cu substantivul,

---

[5] Cf. Paula Diaconescu **loc. cit.**; Gonzalo Sobejano, **op. cit.**, p. 133—134.

de sub regimul căruia fenomenul se sustrage, totuși, izolîndu-se.

3. Exemple similare cu cele date mai înainte din poezia lui Blaga pot fi citate din toate volumele publicate de poet (exceptînd **În marea trecere**), inclusiv din volumul de **Poezii,** apărut postum. Frecvența procedeului, sporadică în primele cicluri, crește în ultimele.[6] Statistic, situația se prezintă astfel: în **Poemele luminii** sintagma în discuție apare de două ori, în **Pașii profetului** o dată, la fel și în **Lauda somnului.** În **La cumpăna apelor,** numărul lor nu trece de două, dar în **La curțile dorului** el se ridică la cinci, în **Nebănuitele trepte** la opt, iar în **Poezii** (1962) urcă la cincisprezece.

Transcriem și alte exemple pe lîngă cele menționate mai înainte: „Pășteam cu alții gîștile-n ariniști. / Cu gîngurit de aur îmi venea cîte-un boboc / și îmi prindea cu prietenie-n cioc / sfîrcul urechii, / și plopii tremurau, **străvechii**“ **(Din copilăria mea);** „Caut, nu știu ce caut. Subt stele de ieri, / **subt trecutele,** caut / lumina stinsă de ieri pe care-o tot laud.“ **(Lumina de ieri);** „Pe subt brazi, **pe subt bătrînii,** / licuricii-licurici, / creaturile de vară / își aprind fosforescența / străvezie, selenară“ **(Creaturi de vară);** „Ceasul ce nu vrea să bată, **nerotunjitul, neîmplinitul**“ **(Schimbarea zodiei);** „Cine-l aduce **caldul,** cutremurul?“ **(Bunăvestire la floarea mărului);** „**Dulcele,** ce începu cîntecul, l-auzi și tu?“ **(Ceas de vară).**

Concluzia ce se desprinde de aici este că Blaga reia și dezvoltă un procedeu stilistic aflat în ger-

---

[6] Avem în vedere volumul Lucian Blaga, **Poezii.** Ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivașcu, EPL, 1967.

mene în limbajul poetic al secolului trecut, destul de bine ilustrat în poezia dintre cele două războaie și continuat de o parte dintre poeții de azi, îndeosebi de Ștefan Aug. Doinaș, foarte probabil sub influența lui Blaga. Spre deosebire însă de predecesorii și contemporanii săi, epitetul în discuție ia deseori la Blaga o înfățișare mult mai complexă sub aspectul structurării gramaticale. Pe scurt, epitetul adjectival apozitiv se substantivizează prin articulare, izolat fiind de determinat, nelegat sau însoțit de prepoziție și postpus, sau antepus; este situat uneori la distanță față de obiectul determinat care poate fi un substantiv sau o propoziție atributivă. Dacă poziția independentă, ca urmare a disocierii și articulării adjectivului este caracteristică, în general și expresiei altor poeți, celelalte trăsături sînt proprii, în mare măsură, stilului lui Blaga.

Schimbîndu-și, așadar, funcția gramaticală din atribut adjectival în epitet cu funcție apozitivă, echivalentă cu atributul substantival apozitiv, unitatea sintactică a contextului obișnuit și previzibil este spartă, iar așteptarea cititorului contrazisă, ceea ce duce la crearea efectelor „de surpriză" pentru cititor.[7] Inovația, spuneam, frapează prin faptul că determinantul își asumă de data aceasta un rol în parte egal cu determinatul, situîndu-se deci pe același plan cu referentul, pe care-l dublează, întrucît desemnează o însușire **esențializată, substanțializată,** adică o ipostaziere nominalizată a calității, și nu dependentă, ca notă particulară, de

[7] Cf. Michael Riffaterre, **Essais ...**, în special p. 35, 57—60.

obiectul determinat. (Să se compare propoziţiile: „și plopii tremurau, **străvechii**“ cu „și plopii **străvechi** tremurau“.) Imaginea se amplifică pe această cale, dobîndind pregnanţă stilistică prin valoarea nouă atribuită epitetului, precum și prin simetria construcţiei.

4. Surprinzător este faptul că o structură stilistică asemănătoare, și după cît se pare, nu prea frecventă în poezia germană, găsim în limba poetică a lui Rainer Maria Rilke. Frecvenţa utilizării epitetului detașat, apozitiv, la cei doi poeţi, nu poate fi trecută cu vederea, chiar dacă admitem că Blaga continuă o tradiţie, ilustrată parţial și uniform de alţi poeți români, dar care a putut să-și găsească la poetul ardelean un punct de sprijin și în arta poetică a lui Rilke.

Epitetul la care ne referim apare la Rilke de trei ori în **Sonete către Orfeu** și de șapte ori în **Elegiile duineze.** Iată mai întîi două exemple din primul volum:

Giebt es wirklich die Zeit, *die zerstörende?* [. . .] **Ist die Kindheit,** die *tiefe, versprechliche,* **in den Wurzeln — später — still? (Sonetul XXVII).**[8]

În traducere literală:

„Există, în adevăr, timpul, **nimicitorul?**“ [. . .] „Este copilăria, **adînca, promiţătoarea,** / În rădăcinile ei, mai tîrziu, fără grai?“ (Să se compare variantele: **Giebt es wirklich die Zeit,** *die zerstörende?* cu **Giebt es wirklich** *die zerstörende* **Zeit?**).

Identitatea dintre cele două modalităţi de ex-

[8] Citatele sînt date după Rainer Maria Rilke, **Sämtliche Werke,** Insel-Verlag, Frankfurt am Main, 1955.

presie este la Blaga și Rilke, fără îndoială, izbitoare și nu poate fi pusă pe seama unei simple coincidențe, pentru motivul că structura sintactică a epitetului, cît și topica, ba chiar și izolarea prin punctuație, se supun, la ambii poeți, aceluiași model. Este de remarcat că în traducerile poeziei lui Rilke în românește această trăsătură stilistică nu-și află corespondentul gramatical pe care l-am semnalat la Blaga. De pildă, în volumul **Rainer Maria Rilke, Versuri,** EPLU, 1966, exemplele de mai sus sînt traduse astfel de N. Argintescu-Amza:

„Oare-i vremea aievea, nimicitoare?“ [...]
„Copilăria-adîncă, cum de nu ia-n seamă / Făgăduinți din străfund — de ce amuțește?“ (p. 310).

Acesta nu este un caz izolat. Dovadă că nici unul dintre versurile lui Rilke din traducerea amintită, unde întîlnim procedeul discutat, nu este transpus în românește „cu fidelitate“ gramaticală, faptul explicîndu-se, de bună seamă, din necesități prozodice, deși, poate, nu totdeauna. Vom ilustra afirmația făcută acum prin alte două exemple din **Elegiile duineze,** punînd alături originalul și traducerea pentru a releva felul cum forma epitetului adjectival substantivizat din versiunea poetului austriac, similară cu cea din poezia lui Blaga și a altor poeți români, se pierde în tălmăcirea românească, ștergîndu-se prin aceasta și efectul ei stilistic:

O, und die Nacht, die Nacht, wenn der Wind voller Weltraum / uns am Angesicht zehrt —, wenn bliebe sie nicht *die ersehnte,* / **sanft enttäuschende . . . (Elegia I).**

În traducerea Mariei Banuș:

„O, și noaptea, noaptea, cînd vîntul plin de spațiile lumii / ne mistuie fața — cui n-ar rămînea, ea, cea dorită, / lin dezamăgind“ (p. 211).

Träte der Erzengel jetzt, der *gefährliche,* **hinter den Sternen / eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf- / Schlagend erschlüg und das eigene Herz. Wer seid ihr?**

În tălmăcirea lui Al. Philippide:

„Dacă arhanghelul acum ar ieși / primejdios dintre stele, numai c-un pas, în jos, către noi / cutremurător ne-ar bătea (sic) inima. Cine sînteți?“ (p. 217).

Paralelismul gramatical și stilistic dintre cei doi poeți evidențiază cel puțin trei lucruri. Mai întîi, credem că se poate vorbi de folosirea aceluiași procedeu la ambii scriitori, consecință a influenței și pe acest plan a poetului austriac asupra poeziei lui Blaga. În al doilea rînd, utilizarea acestei modalități de expresie, cu o anumită tradiție în limbajul poetic românesc, își găsește o manifestare deplină în poezia românească dintre cele două războaie, cu deosebire la Blaga, și se prelungește pînă în epoca noastră. În sfîrșit, rezultă, sperăm, din cele spuse că traducerile românești din Rilke omit, din motive care nu prezintă interes aici, o formă a epitetului existentă și în germană, dar avînd un tipar corespunzător, cum demonstrează exemplele citate, și în limba română. În orice caz, fenomenul, alăturat și altora, merită să facă obiectul unui studiu comparativ al limbajului poetic, ale cărui particularități își pot găsi similitudini sau rădăcini comune în estetica unui curent sau a unei epoci.

II

STRUCTURA STILISTICĂ

1. Dacă am admis că stilistica are ca obiect studiul sistemului expresiv al unei opere, al unui autor sau al unui grup înrudit de autori,[1] atunci cercetarea stilistică nu poate să rămînă la simpla expresie „lingvistică", fie și structurală a textului, ci trebuie înțeleasă „ca funcțiune vie, ca manifestare eficientă și în curs a activității spirituale privilegiate pe care o numim creație poetică".[2] Se înțelege de la sine, notează același poetician, că trăsăturile aparținînd conținutului operei din care se alcătuiește ansamblul, configurația artistică a operei, vor fi privite tot ca elemente expresive. De aici rezultă că „stilistica trebuie să studieze și gîndurile și ideile, considerîndu-le ca expresie a unei gîndiri mai adînci, de natură poetică: o viziune intuitivă asupra lumii care se cristalizează tocmai în această operă studiată (sau aceea care se desprinde din întreaga producție a autorului")[3].

---

[1] Cf. Amado Alonso, **op. cit.,** p. 88.

[2] **Ibidem,** p. 89.

[3] **Ibidem.** „Viziunea stilisticianului, spre deosebire de aceea a criticului literar, care este interesat de conținutul filozofic, so-

Afirmația are nevoie de unele nuanțări, căci stilistica pornește de la textul poetic **traversînd** limbajul ca realitate dată, perceptibilă și analizabilă, pentru a dezvălui poeticitatea lui, desprinzînd-o din elementele componente nu ca niște **membra disiecta,** ci spre a le readuce și aduna apoi într-o sinteză din care alcătuirea lui artistică aruncă nu numai reflexe asupra „conținutului", ci îl exprimă pe deplin ca **formă internă** de gîndire, dezvăluită prin structurarea mijloacelor de expresie organizată sub semnul **formei** externe de existență a poemului, a operei ca „stil".

Vom încerca să exemplificăm acest punct de vedere analizînd, dintr-o astfel de perspectivă, poezia **Greerușa** de Lucian Blaga, subsumată motivului „marii treceri" din creația sa. Mai întîi sînt necesare însă cîteva considerații generale.

Motivul vieții ca destin pămîntean, supus legii implacabile a trecerii noastre prin lume sub imperiul timpului, a format de multă vreme obiect de meditație lirică. Fără a urmări drumul străbătut de **toposul** în discuție de-a lungul istoriei literaturii române, vom aminti doar trei din momentele distincte ale evoluției lui.

Pentru Eminescu, existența este aparență și

---

cial, religios, moral al operei, se caracterizează prin faptul că cea dntîi vede în opera literară o **creație poetică,** un act de construcție fundamentat estetic," ne asigură autorul citat **(ibidem).** Deosebirea nu este totuși și singura, iar punctele de contact între cele două metode, credem noi, nu lipsesc, de vreme ce critica literară nu poate fi redusă la un simplu comentariu al „ideilor" filozofice etc., fără a ține seama și de realizarea ei estetică. Altminteri, aria criticii literare s-ar confunda cu o simplă interpretare anestetică, asemenea oricărui fenomen supus unei analize strict „științifice".

iluzie, idee exprimată deseori în formele orchestrate prin repetarea unor elemente înlănțuite ale versului[4]: „Cînd prin această lume să trecem ne e scris / Ca visul unei umbre și umbra unui vis“ **(Despărțire).**

Pentru Arghezi, sentimentul vieții refulate, negate înseamnă condensarea și intensificarea trăirii ei prin interiorizare: „Netrăita viață s-a sfiit / Și-am trăit-o moartă însutit“[5] **(Deșertăciune).**

La Bacovia, ideea de trecere se anulează și se absoarbe în starea de inerție, de stagnare semiconștientă sub puterea anihilatoare a timpului: „Mă prăfuise timpul dormind peste hîrtii“ **(Umbra).**

2. În poezia lui Lucian Blaga, motivul amintit este asociat nu cu ideea de curgere ireversibilă, însoțită de regretul neputinței de a pune stavilă, pentru o clipă, drumului spre sfîrșit, ca în poezia romantică, ci unei idei izvorînd din sensibilitatea metafizică a poetului, aplecat spre întrebările puse lumii din unghiul unei atitudini diferite. Înscrierea în timp, ca ipostază a vieții, dobîndește aureola unei meditații sui-generis în lirica reflexivă a poetului. Poezia pe care o transcriem, **Greerușa,** aparține acestei arii a liricii sale:

I a) „Greu e totul, timpul, pasul.
Grea-i purcederea, popasul.

---

[4] Vezi Paula Diaconescu, **Repetiția, procedeu artistic în poezia lui Eminescu,** în „Limbă și literatură“, 1957, III, p. 27—48.

[5] Am reprodus varianta mai veche din manuscrisul poeziei trimis de poet soților Gherghinescu Vania, în care figurează cuvîntul **moartă,** inexistent în varianta tipărită în volumul **Frunze** (1961), inclusiv în ediția recentă (1980), fapt ce știrbește din semnificația versului. Vezi Șerban Cioculescu, **Ediția completă a poeziilor lui Tudor Arghezi,** în „România literară“, XIII, 1980, nr. 40, p. 7.

Grele-s pulberea și duhul,
greu pe umeri chiar văzduhul.

a) Greul cel mai greu, mai mare
fi-va capătul de cale.

II Să mă-mpace cu sfîrșitul
cîntă-n vatră greerușa:
Mai ușoară ca viața
e cenușa, e cenușa.“[6]

I. Cum lesne se poate observa, poezia este alcătuită dintr-un șir de enunțuri constituite într-o metaforă a condiției existențiale a omului, adică a „marii treceri“, cum a numit Blaga drumul vieții noastre pămîntene prin lume și timp.[7] Expresia artistică a gîndirii poetice ia o formă organizată și complexă ce poate fi urmărită și descrisă prin luarea în considerare a nivelelor la care ea se realizează, întrucît din înlănțuirea sistematică și din colaborarea acestora se degajă funcția poetică a textului. Vom împărți pentru moment poezia, din rațiuni metodologice, în două unități compoziționale, cuprinzînd, prima, versurile 1—6 și a doua versurile finale: 7—10. Ele corespund unei diferențieri în ordinea conținutului, cu consecințe și în planul mijloacelor de expresie. În interpretarea

[6] Lucian Blaga, **Opere,** II, **Poezii.** Cuvînt înainte de Șerban Cioculescu. Ediție îngrijită de Dorli Blaga, Editura Minerva, 1974, p. 257.

[7] O substanțială analiză a motivului în discuție, raportat la întreaga creație poetică a lui Blaga, privită din unghiul exegezei literare, la George Gană, **Opera literară a lui Lucian Blaga,** Editura Minerva, 1976, p. 284—306.

ce urmează, accentul va cădea pe prima parte, mai întinsă, care reprezintă obiectul propriu-zis al meditației lirice a poetului, față de partea a doua avînd caracterul unei „concluzii". Vom stabili următoarele nivele ale analizei:

3. Nivelul lexico-semantic. a) Ca aparență, toate cuvintele sînt de factură populară, unele cu iz arhaic **(purcederea, duhul, văzduhul).** Termenii aparțin în proporție egală, pe de o parte, unei sfere generale și conceptuale: **totul, timpul** (în accepția de categorie filozofică) **purcederea, popasul, duhul,** și, pe de altă parte, sferei obiectelor și actelor „concrete": **pulberea, pasul, văzduhul, umerii, capătul de cale** (concretizare a unei abstracții: **sfîrșitul**). Proporția dintre cele două categorii ale lexicului, esențializat prin ponderea deținută de substantive, pune în evidență raportul dintre conceptul de existență trăită dramatic ca fapt de conștiință, asociată și confruntată cu ideea străbaterii drumului vieții pînă la capătul lui.

Cuvintele sînt selectate dintr-o arie limitată a vocabularului, caracterizat însă prin distribuția lui concentrată, ca frecvență și rang, în prima jumătate a listei întocmite de Mircea Borcilă.[8] Ele fac parte din lexicul dominant al poeziei lui Blaga, încărcat „cu sarcini mitice", răspunzînd orientării metafizice a liricii sale. Dintre acestea figurează, în poezia de față, ca termeni proprii sau metaforici, integrabili însă în aceeași viziune: **a fi, pulbere** („pămînt"), **văzduh** („cer"), **cale** („drum"), adverbul

---

[8] Mircea Borcilă, **Despre lexicul poeziei lui Lucian Blaga,** în **Studii de limbă literară și filologie,** vol. II, Editura Academiei, 1972, p. 114—115.

comparativ **mai,** adjectivul **mare** şi verbul **a cînta** din ultima secţiune a poeziei.

Poezia nu se naşte din evocarea ca atare a unor realităţi materiale sau spirituale, desemnate prin cuvinte, ci din atmosfera pe care o generează şi o promovează evocarea lor. Nu prezenţa obiectelor este elementul esenţial, ci — s-o spunem din nou — sentimentul prezenţei lor, care furnizează suportul estetic necesar pentru ca evocarea să devină poezie.[9]

b) Cele şase versuri iniţiale formează o imagine structurată a elementelor comunicării poetice, care capătă valoare prin relaţiile semantice ce se stabilesc între ele. Astfel, primul enunţ, formulat printr-o „propoziţie simplă“: **greu e totul,** exprimă, într-o manieră foarte generală, ideea de „dificultate“, de „povară“, raportată la aceea de „totalitate“, de ansamblu al lucrurilor, privite ca obstacole în calea existenţei omeneşti, idee ce se va detalia apoi, graţie relaţiilor de tip sinecdotic, dobîndind semnificaţii particulare prin jocul raporturilor opozitive. Din această perspectivă, **timpul,** ca dimensiune universală, se opune **pasului,** ca expresie a fracţiunii de timp, a duratei şi a fragmentării lui subiective, trăite. **Purcederea** este actul străbaterii, al mişcării, faţă de **popas,** ca moment corelativ al stagnării, al imobilităţii. **Pulberea** semnifică componenta fiinţei noastre telurice, faţă de **duh,** ca latură a fiinţei spirituale. **Umerii** sînt expresia limitelor puterii omeneşti finite, ca fiinţe, în antiteză cu **văzduhul,** adică cu ilimitatul,

---

[9] Mikel Dufrenne, **Poeticul,** p. 55.

cu cosmicul. Imaginile se înlănțuie nu într-o succesiune lineară, ci în una contrastantă, care generează **figuri** receptate ca efecte stilistice.[10]

În comparație cu raporturile interne de opoziție și diferență, prin care se relevă sensurile fiecărui lexem al enunțurilor din cele patru versuri de pînă acum, ultimele două versuri din această primă secțiune realizează, la rîndul lor, o nouă opoziție în raport cu contextul anterior: expresia ultimă a „greului", a poverii existențiale — sfîrșitul — devine treapta supremă a tuturor celorlalte, pe care incluzîndu-le, le neagă: „Greul cel mai greu, mai mare / fi-va capătul de cale." Formelor de pozitiv din versurile anterioare li se opune și pe plan morfologic superlativul. Distanța semnificantă crește în felul acesta între cele două contexte, cu atît mai mult cu cît superlativul este construit prin reluarea termenului comparat: „greul cel mai greu", și intensificat prin adăugarea altei însușiri: „mai mare".

Cuvintele au fost scoase, de data aceasta, din condiția întrebuințării lor zilnice, a funcției lor referențiale, fiind deviate de la uzul curent și înălțate pe un plan simbolic. Opoziția se stabilește acum între semantica stratului lingvistic și uzual al comunicării și cel stilistic, simbolic, al textului poetic: cuvintele dobîndesc funcție poetică **relativă,** în sensul că noul lor statut se naște din raporturile contractate cu nivelul expresiei comune, pe care-l depășesc, fără a-l anula în întregime (altminteri relația dătătoare de sens nu ar fi

---

[10] Cf. M. Riffaterre, **op. cit.,** p. 65.

posibilă), contrazicîndu-l și negîndu-l. Negarea nu presupune însă reducerea la zero a înțelesurilor comune, ci persistența unui sîmbure semantic al cărui rost este de a crea și impune **distanța** între termenii celor două nivele, de a pune în lumină **o diferență,** ceea ce înseamnă o nouă calitate, adică o altă ipostază (conotativă) corespunzătoare unei funcții diferite a limbajului, pe care textul o propune și o actualizează. Avem a face, cu „o negare a negației", prin care limbajul poetic crește și se înalță pe straturile celui cotidian, de care se slujește doar ca element primar, pus în paranteză în vederea impunerii unei noi funcții.

4. **Nivelul morfosintactic.** a) Structura gramaticală este, împotriva aparenței, de o mare și subtilă complexitate. Astfel, reluarea la începutul fiecărui vers a subiectului stilistic (v. mai jos) **greu,** nu este monoformă, ci exprimată variat prin flexionarea adjectivului-subiect: **greu, grea, grele, greul** — substantivizarea fiind marcată, în ultimul exemplu, prin articolul definit. Acestea se găsesc în raporturi de interdependență cu formele verbului **a fi: e, -i, -s, fi-va,** formelor simple și reduse de prezent opunîndu-li-se forma compusă și inversă a viitorului din versul al șaselea. Este, de altfel, singurul verb în această parte a textului, reluat și în partea a doua, prin care este numită existența, asupra căreia se răsfrînge în întregime meditația poetică. Faptul nu este întîmplător. **A fi,** cum demonstrează statistica[11], este verbul cu frecvență

[11] Cf. Mircea Borcilă, **op. cit.,** p. 114 și Gh. Bulgăr, **Cuvinte-cheie la Lucian Blaga,** în **Studii de stilistică . . .,** p. 113—119.

foarte ridicată (69) în lexicul poetic al lui Blaga, fiind situat ca rang pe locul al patrulea, după cum **lumină** este substantivul și în general lexemul cu frecvența cea mai mare (82) aflat pe locul întîi, pe al treilea loc situîndu-se adverbul relativ **cînd,** care se asociază în mod firesc în context cu ideea de „trecere".

b) Expresia stilistică a sentimentului de povară ca destin se realizează prin procedee sintactice corelate, la rîndul lor, între ele. Avem în vedere mutarea accentului sintactic de pe subiectul gramatical **totul,** devenit nume predicativ, pe adjectivul **greu,** care-și schimbă statutul gramatical din nume predicativ în **subiect stilistic** (sau psihologic, cum definea A. Philippide astfel de situații)[12]. Afirmația se sprijină pe faptul că ideea de **dificultate,** adică sentimentul împovărător al vieții, alcătuiește obiectul gîndirii poetului. Topica subiectului stilistic, așezat la început de vers, exprimă punctul de plecare al gîndirii, iar repetarea lui obsesivă, sub forma paralelismului sintactic, amplifică acest sentiment, dînd naștere impresiei de putere tiranică, de fatalitate.

c) Complexitatea internă a textului, exemplificată mai înainte prin structura morfologică, este evidentă și în structura sintactică. La nivelul sintaxei propoziției, de pildă, numele predicativ diferă ca organizare de la un enunț la altul. Să se observe în acest sens deosebirea numerică și de

---

[12] A. Philippide, **Principii de istoria limbii,** în **Opere alese,** p. 127. Lingvistul ieșean explică acest fenomen prin „discordanța între membrele psihologice și cele gramaticale ale propoziției" (p. 126).

construcţie între cele cinci propoziţii: în prima găsim un singur nume predicativ, **totul,** însoţit de două elemente apozitive: **timpul, pasul,** coordonate prin juxtapunere. Propoziţia a doua are două nume predicative: **purcederea, popasul.** În cea de a treia, cele două nume predicative sînt coordonate: **pulberea** şi **duhul.** În a patra, aceeaşi parte de propoziţie este reprezentată printr-un singur element (substantiv), precedat de un complement: „greu **pe umeri** chiar **văzduhul**“, în ultima, printr-o locuţiune substantivală: **capătul de cale.**

Organizarea sintactică a contextului, în care toate propoziţiile sînt principale, este, şi din acest punct de vedere, numai în aparenţă simplă. Bogăţia şi varietatea procedeelor de natură gramaticală, pe care filologii Evului Mediu le numeau „ornatus difficilis“ — mijloace diferite şi mai puţin sesizabile în comparaţie cu tropii („ornatus facilis“) — caracterizează „poezia gramaticii“ şi „gramatica poeziei“, despre care Jakobson afirma că nu au stat prea mult pînă acum în atenţia cercetătorilor limbajului poetic.[13]

Tot ce s-a spus pînă acum ţine de **forma conţinutului** în terminologia lui Hjelmslev, prin care semnul lingvistic se analizează ca termen corelativ şi solidar cu **forma expresiei,** despre care va fi vorba în legătură cu

5. Nivelul fonetic. Dacă înţelegem textul poetic ca un întreg organizat, în care elementele lui se

---

[13] Roman Jakobson, **Lingvistică şi poetică.** Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă, în **Probleme de stilistică.** Culegere de articole, Editura Ştiinţifică, 1964, p. 119. Vezi şi **idem, Huit questions de poétique,** Paris, Editions du Seuil, f.a., p. 89—108.

intercondiționează, ca în orice act de comunicare, atunci latura fonetică intră în structura acestui ansamblu, asumîndu-și nu numai rolul de semnificant, ci și pe acela de semnificat. Căci materialul fonetic nu este, în limbajul poetic, arbitrar (asupra acestui lucru a atras atenția însuși Blaga, cu alți termeni, în **Geneza metaforei și sensul culturii).** El este motivat de „sarcinile stilistice" care îi conferă și îi autorizează funcția estetică, exercitată de o altă valoare a semnului verbal, devenit acum semn stilistic. În contextul despre care discutăm este de remarcat mai întîi corespondența fonetică dintre primul termen **greu,** reluat, cum s-a văzut, de fiecare dată la începutul versului, și titlul poeziei: **Greerușa.** Prin alcătuirea lui fonetică, subiectul stilistic **greu** intră în consonanță onomatopeică cu țîrîitul greierului și cu prima silabă din numele insectei cîntătoare: *gre***erușa.** Auzim parcă sunetul repetat al cîntărețului nocturn și singuratic, ca un fel de avertisment, ca un memento monoton, și identificăm numele lui în succesiunea silabelor inițiale ale versurilor. De remarcat apoi, alături de accentuarea consecventă a primului termen din succesiunea construcției paralele, distribuția variată a accentelor principale ale celorlalte elemente prozodice care determină ritmul dominant al versurilor.[14] Ele sînt dispuse într-o dublă simetrie accentuală: primul vers și al șaselea le „înrămează" pe celelalte, accentele principale căzînd pe trei vocale, în timp ce versurile

---

[14] Vezi observații de mare finețe în acest sens la G. I. Tohăneanu, **Dincolo de cuvînt,** Editura Științifică și Enciclopedică, 1976, p. 225—243.

al doilea și al cincilea „îmbrățișează“ perechea **ú, ú** de la mijlocul contextului prin accentuarea acelorași vocale: **é, á:**

— **ó, í, á** : **tótul, tímpul, pásul;**
—**é, á** : **purcéderea, popásul;**
— **ú, ú** : **púlberea, dúhul;**
— **ú, ú** : **úmerii, văzdúhul;**
— **é, á** : **(gréul)** cel mai **gréu,** mai **máre;**
— **í, á, á** : **fí-va cápătul** de **cále.**

La această melodie internă a versurilor se adaugă efectele produse de aliterații: ***t*otul, *t*impul: *p*urcederea, *p*opasul; *m*ai** (greu), ***m*ai *m*are; *c*apătul de *c*ale.**

Distanța dintre semnificant și semnificat se micșorează, semnul lingvistic, convertit în semn stilistic, nu mai este arbitrar, ci motivat, necesar.[15]

II. Caracterul aforistic, general, pe care îl ia meditația poetului pe marginea sensului vieții în această primă secțiune a contextului face loc, în ultima parte, intervenției sale directe, marcată prin pers. 1:

„Să mă-mpace cu sfîrșitul
cîntă-n vatră greerușa:

---

[15] Despre caracterul necesar, și nu arbitrar (nemotivat) al semnului lingvistic, în general, vezi Émile Benveniste, **Problèmes de linguistique générale,** I, p. 52—55. În legătură cu motivarea semnului în creația poetică, cf., între alții, B. Terracini, care vorbește despre semnul motivat, întrucît „e cufundat într-un context“ (**Metodele stilisticii și teoria criticii,** în **Poetică și stilistică . . .,** p. 122, nota 2). Cf. și Stephen Ullmann, **Language and Style,** p. 152, citat de Terracini, **loc. cit.,** p. 123. Dámaso Alonso consideră legătura **motivată** dintre semnificat și semnificant în opera poetică drept „axioma noastră inițială“ **(Poezie spaniolă,** p. 20).

Mai ușoară ca viața
e cenușa, e cenușa".

Versurile sînt un fel de comentariu al contextului anterior: cîntecul greerușei sună ca o mîngîiere, ideea de povară a existenței, subliniată la început prin reluarea termenului **greu,** contrastează cu aceea de eliberare, exprimată prin adjectivul antonim **ușor,** ca atribut esențial a ceea ce rămîne după noi, adică urma materială a vieții, simbolizată prin substantivul **cenușă,** ca și alteori **scrumul** și **zgura,** ca vestigii ale tensiunii spirituale și forme reziduale, stinse, ale arderii.[16] Repetarea substantivului dă pregnanță ideii de destin nestrămutat, acceptat cu o gravă seninătate. Precumpănesc verbele „active": **a împăca, a cînta,** scoase în relief prin situarea lor iarăși la început de vers, și substantivele concrete: **vatră, greerușa, cenușa.** E ca un fel de coborîre pe pămînt, în mijlocul lucrurilor, din imperiul gîndurilor peste care se așterne vălul întăritor al resemnării înalte și calme.

În curba traiectoriei noastre pămîntene, presărată cu opreliști și cu întrebări fără răspuns pe calea ce duce spre un inevitabil și suprem examen al zilelor ce ne-au fost date, natura eternă și nerăscolită de gînduri ne stă alături și ne învață marea lecție a înțelepciunii.

Toate firele țesăturii textului colaborează la comunicarea acestui mesaj, pe care-l receptăm pe undele melodice ale versurilor ca pe o muzică în

---

[16] Tudor Vianu, **Lucian Blaga, poetul,** în „Gîndirea", XIII, 1934, nr. 8, citat de G. Ivașcu, **Introducere** [la] Lucian Blaga, **Poezii,** EPL, 1967, p. XLV—XLVI.

care nivelele amintite se întrepătrund și fuzionează într-un tot — o muzică ce vine din adîncurile unei cugetări înfiorate de un sentiment apăsător și de gîndul amar și totodată consolator, trezit de cîntecul monoton al greierului. Acest cîntec este, de fapt, glasul naturii, perceput însă nu în liniștea unei înserări, și nici în marginea unui lan, ci în spațiul închis al unei odăi, ca și în **Tusculum.** Privit din acest unghi, substantivul **vatră** își păstrează sensul denotativ, propriu, căruia i se alătură însă și un sens conotativ, metonimic, întrucît **vatra** cuprinde și conotația „interior", ca spațiu al meditației, ca și la Eminescu, în **Scrisoarea I.** Altă dată, cîntecul este ascultat în cadrul lui firesc și, ca urmare, cu o conotație simbolică diferită, de pildă atunci cînd în zborul cîntat spre înălțimi al ciocîrliei „pure ca entelehia" **(Vara lîngă rîu),** verbul este marcat prin trăsătura semantică „aspirație pură spre absolut". Se poate spune, deci, în spiritul gîndirii poetice a lui Blaga, implicată în creația sa, că natura i se dezvăluie, i se destăinuie poetului prin semne, unul dintre acestea fiind cîntecul ei: natura se cîntă pe sine, dar cel căruia îi este dat să-i asculte cîntecul și să-i tălmăcească semnele este „inițiatul", iar inițiat este poetul.

Există în această modalitate de înțelegere a naturii, aflate în stare de vibrație tainică, o semnificație orfică atribuită actului poetic: „Poetul orfic nu cîntă lumea, ci o face să cînte, o descoperă în esența ei care e cîntare".[17] Dacă ar fi cu putință me-

---

[17] Nicolae Balotă, **Lucian Blaga, poet orfic,** în **Euphorion. Eseuri,** E.P.L., 1970, p. 300.

tamorfozarea elementelor fundamentale ale lumii prin reducere la esența lor muzicală, care le este proprie, atunci ele s-ar oferi nu atît auzului, cît privirii noastre ca miracol posibil al cîntecului universal, în care s-a mistuit și s-a transfigurat materia. Lumina este simbolul acestei ipostazieri a cosmosului sublimat în cîntare: „Dacă lumina ar cînta / vărsîndu-și puzderia, / noi am vedea cum cîntecul consumă materia“ **(Suprema ardere).** Motivul naturii ce s-ar exprima pe sine slăvindu-se printr-un cîntec posibil, imens și biruitor, identificat cu un imn al creației, se regăsește și în poezia **Timbru** a lui Ion Barbu. Ce glas și-ar împrumuta natura, marea natură, eliberată din starea ei de mutenie, la care au condamnat-o multimilenarele ere geologice:

„Ar trebui un cîntec încăpător, precum
Foșnirea mătăsoasă a mărilor de sare;
Ori lauda grădinii de îngeri, cînd răsare
Din coasta fermecată al Evei trunchi de fum.“

Limbajul transparent, gramaticalizat și văduvit de sensurile lui originare, nu poate sluji ca instrument al unei astfel de apropieri de substanța acoperită și ascunsă a naturii și lumii. Este nevoie de întoarcerea cuvintelor spre semnificațiile lor primordiale, spre „un grai uitat de mult“, care este acela al poeziei. Căci stihiile, ca realități elementare ale naturii terestre, ca și sensurile tăinuite ale lumii, ca și fărîma de natură strecurată într-un colț ferit al vetrei și devenit cîntec, se cer întîmpinate și tălmăcite prin sunetele și înțelesurile acestui **alt limbaj,** reînviat de poet.

III

STILUL ÎNALT SAU DESPRE ARTA LITERARĂ A LUI VASILE PÂRVAN

1. În limba română artistică sînt reprezentate diverse variante ale stilului beletristic, a căror clasificare și descriere nu s-a făcut pînă acum într-o lucrare destinată acestui scop. O istorie a stilurilor românei artistice și-ar putea găsi surse importante, orînduite însă după alte premise metodologice, în cursurile publicate nu de mult ale lui Garabet Ibrăileanu, **Istoria literaturii române moderne (Epoca Conachi)** și **Curs de istoria literaturii române moderne (Epoca Alecsandri)**[1], alături de cursul lui Ovid Densusianu, **Evoluția estetică a limbii române.**[2] Contribuții în acest sens mai recente le datorăm lui Tudor Vianu[3], G. Ivănescu[4], Paulei Diaconescu[5],

---

[1] G. Ibrăileanu, **Opere,** vol. 7—8. Ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru. Prefață de Al. Piru, Editura Minerva, 1979.

[2] Ovid Densusianu, **Opere,** III, Ediție critică și comentarii de Valeriu Rusu, Editura Minerva, 1977.

[3] Tudor Vianu, **Arta prozatorilor români,** 1941 și **Etape din dezvoltarea artistică a limbii române,** în **Studii de stilistică,** 1968, p. 120—143.

[4] G. Ivănescu, **studiul citat** din „Limbă și literatură" II, 1956, în special p. 207—224 și **Istoria limbii române,** p. 615—704.

[5] Paul Diaconescu, **Elemente de istorie a limbii române literare moderne.** Partea a II-a. **Evoluția stilului artistic în secolul al XIX-lea,** Universitatea din București, 1975.

Mihaelei Mancaș[6] și lui Mihai Zamfir[7]. Facem precizarea că nu avem în vedere aici numeroasele studii monografice[8] despre stilul sau aspecte ale stilului unor scriitori, semnate de Iorgu Iordan, Al. Rosetti și I. Gheție, I. Coteanu, B. Cazacu, Gh. Bulgăr, G. I. Tohăneanu, Mircea Borcilă, D. Irimia ș.a., care, cu toată însemnătatea multora dintre ele, vizează fie un autor, fie anumite procedee ale artei lui, fără a le integra într-o viziune istorică, largă, ci putînd să intre ca părți componente ale acesteia. Mai îndeaproape studiat a fost stilul oral în lucrările consacrate lui Creangă și Caragiale de către Iorgu Iordan și Tudor Vianu. Cea dintîi clasificare a stilurilor după criterii împrumutate din vechea retorică[9] a întreprins G. Ivănescu, în lucrările menționate mai înainte. Lingvistul ieșean are în vedere funcția stilistică și natura mijloacelor de expresie adecvate acestui scop, deosebind în literatura română următoarele stiluri: stilul **satiric** la I. Heliade Rădulescu și I. L. Caragiale, dar și în **Scrisorile** lui Eminescu, stilul **popular** (popularizant), de exemplu în opera lui Creangă și în unele dintre poeziile lui Blaga, și stilul **înalt,** pe care G. Ivănescu îl identifică cu stilul poetic solemn, exemplificîndu-l prin lexicul și unele forme arhaice sau rar întrebuințate în poe-

---

[6] Mihaela Mancaș, **Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea,** Editura Științifică și Enciclopedică, 1983.

[7] În studiul **Retorica poeziei romantice românești** din vol. colectiv **Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc (1830—1870)** (sub îngrijirea și cu un studiu introductiv de Paul Cornea), Editura Academiei, 1976, p. 147—178.

[9] Retoricile antice ajunseseră la o clasificare foarte amănunțită a stilurilor (vezi în acest sens H. Lausberg, **Handbuch ...**, I, II. Evul Mediu a reținut din această tipologie trei stiluri fundamentale: **înalt, mediu** și **de jos** („humilis").

zia lui Eminescu, a lui Lucian Blaga[10], în povestirile lui M. Sadoveanu etc.

Pentru că despre mijloacele stilului oral, ale celui popular și satiric s-a vorbit îndeajuns cu referire la scriitorii pomeniți mai înainte, deși principiile de la care pornea analiza nu erau totdeauna aceleași și nici rezultatele nu coincideau de fiecare dată, vom adăuga cîteva observații în plus despre stilul înalt sau sublim, al cărui exponent prin excelență în literatura română este Vasile Pârvan.

2. Încadrarea paginilor literare publicate de Vasile Pârvan **(Idei și forme istorice,** 1919, **Memoriale,** 1923), în unul sau altul dintre genurile literare tradiționale nu este ușor de făcut. Ele aparțin totuși literaturii, dar în egală măsură filozofiei și științei, de aceea mai potrivit este să fie atribuite genului eseistic, pe care Vasile Pârvan l-a reprezentat cu strălucire, fără să aibă, în această privință, precursori formați la aceleași izvoare, și nici prea mulți urmași înrudiți stilistic cu el. Căci eseurile lui sînt un șir de meditații pe marginea marilor teme ale gîndirii filozofice și istorice, unde destinul uman, individual și al colectivităților, patria și jertfele închinate ei, sentimentul datoriei și al muncii, ideea de libertate, de progres spiritual și de creație artistică găsesc în reflecțiile oratorului una dintre formele cele mai elevate și mai patetice ale expresiei din literatura noastră.

Deși primite cu entuziasm de un auditoriu — interesat mai ales de latura inedită și oarecum specta-

---

[10] Cu privire la poezia lui Blaga, vezi G. Ivănescu, articolele citate din „Convorbiri literare", 1972, nr. 10, 12, 13.

culară, a expunerilor, generînd o atmosferă solemnă de ceremonial intelectual, încărcat cu vibrante accente subiective —, conferinţele eruditului istoric al Antichităţii şi al preistoriei poporului român au fost judecate uneori cu severitate, dacă nu chiar cu vădită ostilitate. Pompiliu Constantinescu[7] şi nu mai puţin Eugen Lovinescu[8] s-au aflat, între alţii, printre adversarii gînditorului şi scriitorului, căruia i se imputau, lipsa de originalitate a ideilor, precum şi retorica stilului, aceasta din urmă fiind taxată drept emfatică şi artificială, ditirambică şi manieristă. Punctul de vedere opus nu a lipsit. El a fost exprimat, fără intenţii polemice, de Tudor Vianu[11], Al. Busuioceanu[12] şi G. Călinescu[13], iar mai aproape de noi, între alţii de către, Ion Vartic[14] şi de Şerban Cioculescu. De la G. Călinescu ne-a rămas sugestivul portret al oratorului, a cărui reprezentare ne însoţeşte, parcă, atunci cînd îi citam memorialele. Într-un articol din **România literară** (nr. 19, 6 mai 1982), Şerban Cioculescu comentează ultimul volum de **Scrieri** al istoricului, editat de Al. Zub, făcînd însă trimiteri mai cu seamă la **Memoriale.** Autorul scrie: „Prin cele şapte cuvîntări rostite între 1918

---

[7] Pompiliu Constantinescu, **Vasile Pârvan,** în **Opere şi autori,** Editura Ancora S. Benvenisti, 1928, p. 11—27, p. 42—51.

[8] Eugen Lovinescu, **Memorii,** 1900—1916, Editura Cugetarea, 1930, p. 76—86.

[11] Tudor Vianu, **Vasile Pârvan şi concepţia tragică a existenţei** (1927) republicat în Tudor Vianu, **Idealul clasic al omului,** Editura Enciclopedică Română, 1975, p. 88—104, 289—304.

[12] Al. Busuioceanu, **Pârvan gînditorul; Alegenor,** în **Ethos,** Editura Cugetarea, 1941, p. 60—65, 75—117.

[13] G. Călinescu, **Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,** 1941, p. 862—864.

[14] Ion Vartic, **Vasile Pârvan şi măştile sale,** studiu introductiv la volumul **Memoriale,** Editura Dacia, 1973.

și 1923, literatura noastră encomiastică face întîia oară cunoștință cu cea mai puțin accesibilă dintre categoriile estetice: **sublimul.** Cunoașteți zicala — adaugă autorul —: de la sublim la ridicol nu este decît un pas. Chiar dacă ar fi așa, conchide criticul literar cu subtilă ambiguitate. Vasile Pârvan n-a făcut acest pas în gol."

Faptul că modalitatea de expresie a conferințelor rostite și apoi publicate de autorul **Memorialelor** n-a fost trecută cu vederea, reacția față de stilul lor oscilînd între extreme, adică între admirație și depreciere, reprezintă un caz singular și nu mai puțin contradictoriu, căci asta înseamnă că același obiect și același gen de tratare literară pot duce la efecte, în planul receptării operei, nu numai sensibil diferite, ci și diametral opuse.

3. Formația intelectuală a lui Pârvan de istoric al Antichității nu poate fi despărțită de cultura sa filozofică, în care doctrina stoică, de esență etică, așa cum evoluase ea în gîndirea romană din secolele I—II d.Hr., deține locul fundamental. Cine citește monografia istoricului despre Marc Aureliu, publicată la vîrsta de 27 de ani, descoperă în „jurnalul" împăratului filozof, comentat de Pârvan, cea mai mare parte dintre preceptele ce se vor regăsi în scrierile literare de mai târziu ale gînditorului Pârvan: Omul e o parte din natură, o fărîmă din cosmos[15], legea supremă a conduitei lui morale stă sub semnul rațiunii care ne înrudește cu natura

---

[15] Vasile Pârvan, **Marcus Aurelius Verus și L. Aurelius Commodus,** București, 1909, p. 98; cf. și Marc Aureliu, **Către sine însuși,** X, 6.

universală; viaţa e năzuinţă, acţiune şi luptă[16], guvernată de imperativul datoriei chemate să conducă la desăvîrşirea omului. „E o luptă sfîntă lupta lui Marc Aureliu pentru împlinirea datoriei **naturale** (subl. aut.) de perfecţiune umană, întru propria înnobilare şi iubirea aproapelui. Dar lupta să e tristă — conchide autorul monografiei — căci e fără speranţă: cel bun ca şi cel rău se dizolvă deopotrivă în infinitul impersonal şi rece.“[17]

Acest scepticism, înrudit de-aproape cu pesimismul, îşi trimite ecourile şi în opera literară a lui Pârvan; dar răsunetul lui se metamorfozează, trecînd dincolo de umbrele unei cugetări fataliste, întoarse dramatic spre propriul destin, pentru a se înălţa într-o concepţie activă despre existenţa omenească, înţeleasă nu în plan general, metafizic, ci ca atitudine de viaţă şi de cultură, ancorată într-o realitate umană concretă, spirituală şi naţională. O astfel de tematică prezenta, fără îndoială, şi interes în sine, prin universalitatea ei. Nota frapantă a acestor pagini constă în retorica lor aparte, adică în tonul grav, în structura lor compoziţională, urmînd cu rigoare regulile solemne ale discursului aulic, în elementele lirice cu caracter de imn, în perioadele ample, curgînd în cadenţe ritmice, străbătute de un profund suflu interior. Ambele aspecte — tematica şi mijloacele de expresie —, luate împreună, ţin de **stilul înalt** sau **sublim,** aşa cum l-au definit şi l-au practicat cei vechi, conformîndu-se procedeelor codificate în tra-

---

[16] **Ibidem,** p. 195; **Către sine însuşi,** VI, 28.
[17] **Marcus Aurelius . . .,** p. 199.

tatele de retorică. Condiția principală pentru realizarea lui, punctul de plecare al reușitei pentru orator sau scriitor, erau **ideile mari** care dădeau naștere **subiectului,** izvorît dintr-o sferă de preocupări înrudită cu conceptele și valorile promovate de filozofie și de cultură, de îndatoririle patriotice și de comandamentele eticii.

Marea literatură a Antichităţi greco-latine, de la Tucidide la Tit Liviu și la Tacit, îi oferea lui Vasile Pârvan exemple de artă a cuvîntului adecvată subiectului și împrejurărilor de acest gen.

În legătură cu această formă de expresie literară, să amintim în treacăt că autorul **Tratatului despre sublim** distinge două tipuri de izvoare ale stilului înalt **(genus grande):** unul este de ordin intelectual și anume „fericita îndrăzneală în idei“: „Sînt mari, firește, precizează Pseudo-Longinus, numai discursurile acelora care au idei adînci și grave. De aceea, sublimul năvălește mai ales în sufletele celor cu simțiri alese.“[1] Alături de acesta, el situează imediat o cauză de natură psihologică: „pasiunea năvalnică și însuflețită.“ Urmează o altă clasă de resurse, ținînd de mijloacele artei literare și anume: figurile, expresia nobilă și ultima, care le cuprinde pe toate acestea din urmă: așezarea și legarea cuvintelor după demnitatea și măreția lor“.[19] Pentru Dionis din Halicarnas, noțiunea de stil elevat este asociată cu austeritatea și energia expresiei. „Stilul acesta, observă autorul, recurge cu predilecție la expresii mărețe, care înaintează cu mersul

---

[18] **Tratatul despre sublim.** Din grecește cu un studiu introductiv de C. Balmuș, 1935, p. 35.

[19] Idem, **ibidem,** p. 32; cf. și p. 89.

lor falnic pentru a prelungi fraza“.[20] El se caracterizează prin patos, printr-o mîndră „sublimitate“ și cultivă arhaismul, „podoaba vetustă“.[21]

Îndatorată fiind acestei poetici, arta literară a lui V. Pârvan ieșea din făgașul tradiției noastre oratorice și literare, avînd darul, prin acest fapt, să stîrnească admirație fără rezerve, dar și contestare fără concesii, într-o epocă în care se vorbea despre sincronism și despre mutația valorilor estetice.

Pentru a sugera deosebirile de intensitate a tonului și mai ales cele accentuale, astfel încît frazele să fie **auzite** și la lectură prin diferențele de inflexiune a vocii cu care fuseseră pronunțate, Pârvan marchează prin accente unele elemente lexicale, forme gramaticale sau unități ale frazei ce se cer scoase în evidență prin intonație, de pildă: „Se lăsă seara . . .“; „cetatea lui Apollon părea a ieși cu portul, zidurile, templele ei de-a dreptul din valuri“; „. . . din strigătul bucuros și obscen al dithyrambului, se desfăcuse ùn glas, unul singur, àltfel“ **(Idei și forme istorice,** titlul abreviat în continuare **I**).

Numele proprii grecești poartă accentul originar (uneori numai la prima menționare), așadar: **Alegènor, Anàxandros, Callicràtes, Pentelikòn, Theòxenos** etc., din aceeași grijă pentru respectarea intonației. Fonetica, și în consecință grafia, poartă colorit arhaic, etimologizant nu numai prin transcrierea numelor proprii ca în grecește **(Antigone, Dionysos, Euridike, Pythagoras** etc.), ci și prin grafia celor comune. Impresia de arhaitate, de atmo-

---

[20] Dionis din Halicarnas, **Despre potrivirea cuvintelor**, în **Arte poetice . . .**, p. 254.

[21] **Ibidem**, p. 255.

sferă helenică respiră parcă din această grafie etimologică, impunîndu-se cititorului prin mijloace scriptice. Căci Pârvan scrie consecvent: **aetherul, apollinic, apotheoză, dionysic, lyric, myth, mysterii, pathos, rhapsod etc.** Pe de altă parte, el esențializează noțiunile care alcătuiesc obiectul reflecțiilor, punîndu-le în relief prin ortografierea lor cu majusculă. În felul acesta termenii comuni din întrebuințarea uzuală devin la el **Înțelepciunea, Durerea** și **Fericirea, Tăcere** etc.

Un cîmp lexico-semantic fundamental îl formează termenii din zona reflecției filozofice, care desemnează conceptele de existență umană, istorică, de evoluție, de creație și de acțiune, proiectate pe un fundal larg, în care decorul îl alcătuiesc elementele cosmice. Pot fi înglobați aici termenii: **ritm** (istoric, milenar, cosmic etc.), **sinritmie, devenire, natură, univers, idee, formă, geniu, cultură, umanitate.** Ele formează un ansamblu conceptual cu alți termeni comuni, așadar populari, aparținînd nu mai puțin limbajului științific, în speță celui filozofic, etic și estetic, cum sînt **viață, gînd, muncă, luptă, datorie, singurătate** etc. Sînt acestea, ca să ne folosim de o clasificare a lui Matoré, pe de o parte **cuvinte-martori,** care denumesc o nouă noțiune apărută în sînul unei generații lingvistice, dar și **cuvinte-cheie** desemnînd un fapt spiritual important, caracteristic unui moment distinct de civilizație și cultură din gîndirea și istoria unui popor.

Concepția istorică a gînditorului, exprimată în lucrarea publicată în 1909, se prelungește și în eseurile sale. Lexicul dominant ține de sfera acestei filozofii, acordată însă cu spiritul vremii lui și cu o

realitate culturală națională. Căci nu ne întîlnim în aceste pagini de filozofie a istoriei și de meditație cu doctrina rigidă a lui Zenon din Kition, ci regăsim în ele ecouri directe din substanța etică a stoicismului roman, așa cum fusese el ilustrat de singurul filozof care a stat în fruntea unui imens imperiu, călăuzit fiind de conștiința dramatică a datoriei și de gîndul autodesăvîrșirii umane.

Pentru cei vechi, utilizarea arhaismelor era recomandată ca mijloc de înnobilare a stilului. Vergiliu în **Eneida** și Salustiu în proza sa erau prețuiți pentru felul cum au știut să dea întrebuințare cuvîntului sau formelor ieșite din uz. Există și la Pârvan o vădită grijă de a recurge la elemente vechi, care stau alături de grecisme și latinisme, ca și de neologismele romantice recente, conferind stilului său o ușoară culoare vetustă, fără a cădea în arhaizare prețioasă și anacronică. La această notă, care amintește deseori de limbajul biblic, își dau contribuția formele verbale inverse de viitor, ca **„Putea-veți voi,** cei care ați rămas, să biruiți lutul din voi, așa cum l-au biruit cei ce au plecat?“ **(Memoriale,** în continuare abreviat **M). „Putea-veți** voi fi mai buni?“ **(ibidem).** Alături de acestea se situează formele pronominale de reflexiv și ale pronumelui personal cu valoare posesivă: „trupul tău **frînge-se** astăzi de povara cea mai tare ca **mîna-ți“ (ibidem);** tot astfel prepoziția **întru: „întru** înțelegerea vieții“, **„întru** ce are mai bun neamul omenesc“ **(ibidem).**

Un aer de gravitate și solemnitate sugerează, îndeosebi, utilizarea frecventă a conjuncției **ci,** cu valoarea ei arhaică, în toate scrierile prozatorului. Efectul stilistic rezidă nu în întrebuințarea ei cu

funcţie adversativă propriu-zisă, ca în sintaxa actuală. Literatura eseistică a autorului **Memorialelor** este un dialog cu propria lui conştiinţă de savant, de om şi de fiu al unui popor — un dialog străbătut de fervoarea unui spirit încrezător în forţa ideii şi a biruinţei ei în lume prin acţiune, prin conştiinţa angajării intelectuale şi prin sacrificiu de sine.

Caracterul elevat al stilului lui Pârvan îşi găseşte forme multiple de expresie în utilizarea pe scară largă a figurilor sintactice. Autorul se arată vădit preocupat de a da frazelor desfăşurarea cadenţată, un loc larg deţinînd repetiţia, îndeosebi anaforică, de altfel ca şi în unele dintre fragmentele transcrise pînă aici:

„**Cum** înfloriseră adversarii libertăţii în timp de pace! . . . **Cum** lumea întreagă ascultă de cuvîntul lor. **Cum** tot ce construia geniul omenesc în măreaţa lui întrecere cu cele vecinice părea a-şi găsi valoarea deplină abia în ţara lor. **Cum** toate popoarele lumii chemau pe fruntaşii lor la ele şi cereau cu încredere sfatul lor şi fapta lor“ **(M).**

Structura armonioasă a bogatelor unităţi sintactice este clădită pe ideea de echilibru, de simetrie, după principiile alcătuirii perioadei. Protaza, adică primul membru al frazei care cuprinde „întrebarea“ şi introduce starea de tensiune, de aşteptare, este, de regulă, propoziţia subordonată, însoţită de determinări şi urmată de apodoză, cu care circuitul construcţiei se închide prin răspunsul dat şi, deci, prin rezolvarea sau risipirea stării de încordare. Exemplele variază în jurul acestui tip: „Căci atunci cînd marea bătălie nu mai putù fi purtată ca o între-

prindere de ingineri ai morţii sistematice, cînd la voinţa inexorabilă a naţiunilor atacate de a zdrobi pe cel ce voià să le fure sufletul sau a murì mai bine, trebui şi de la adversari un răspuns al sufletului, iar nu al maşinilor, acest răspuns lipsi“ **(M).**

6. Vechea retorică nu a despărţit arta elocinţei de întrebuinţarea figurilor, a căror definiţie şi clasificare, ca şi acea a tropilor, a făcut deliciul filologilor antici, şi nu mai puţin, pe urmele lor, al celor moderni. Pârvan rămîne profund îndatorat procedeelor artei clasice, pe ale cărei urme merge cînd recurge la epitetul general, ornant, de tip homeric. Epitetul esenţializează însuşirile determinatului, condensîndu-le într-o notă caracteristică lui. Este un fel de reducere, de concentrare a esenţei la o singură dimensiune interioară, imuabilă, a personajului. După cum pentru Homer, Nestor este **înţeleptul,** Ulise **iscusitul** etc., tot astfel Pârvan îşi caracterizează personajele însoţindu-le de epitete ornante. El scrie: „Minno **cea tăcută**“, „Eteocle **Amarul**“, „Agamemnon **Sacrificatul**“, „Orestes **Expiatorul**“, „Electra **Răzbunătoarea**“ etc. Cînd epitetul se referă la substantive comune, el formează serii alcătuite dintr-o îmbinare de adveb+adjectiv, de tipul: **„profund-chinuitul, etern-tragicul, nemuritor-omenescul** ritm dionisyc al muzicei“ **(I).**

Comparaţia trimite spre acelaşi model pe care îl furnizează arta literară antică. Ne gîndim la comparaţia dezvoltată din stilul poeziei homerice. Specificul ei se bazează pe structura periodologică, înţelegînd prin aceasta o topică oarecum fixă, în care subordonata corespunzînd comparantului precedă

termenul comparat, reprezentat prin regentă. Cele două membre pot fi diferite ca dimensiune, accentul căzînd pe ultima:

„**Cum** pămîntul luminat de soare luminează el însuși lumina primită, **așà** artiștii tragici au fost luminați de milenarul simbol al durerii Oamenilor și la rîndu-le au luminat în armonioase choruri și în cîntecul și vorba lor plină de adînc înțeles al lumii chipul de suferință pus de ei în dramă“ **(I)**; „**Cum** samănă plugarul îngropînd firul cel mai bun al sămînței în brazdele proaspete, **așà** aruncă omenirea în șanțurile cele nenumărate infinitele miriade ale fiilor ei celor mai frumoși, celor mai voinici, celor mai buni“ **(M).**

Termenii comparației — de fapt propoziții comparative — sînt împrumutați, cum se vede, din rîndul elementelor cosmice sau ale naturii și din sfera activității umane zilnice. Ideea legăturii vieții spirituale cu pămîntul, cu biologicul, alcătuiește una dintre constantele gîndirii eseistului, vizibile și în sensul mai adînc al comparațiilor, lipsite alteori de suportul stilistic al procedeului vechi, amintit mai înainte. Referindu-se la ceea ce autorul numește „liniile devenirilor spiritului omenesc“, el adaugă precizarea că „noi oamenii nu sîntem decît o parte din forța regulatoare a pămîntului și de care fragеda noastră viață e legată ca valul de marea pe care aleargă“ **(I).** Sub semnul înalt al năzuinței omului spre idealul creației, mereu neatins, stau comparațiile dintre artă și viață, nu lipsite de umbra pesimismului: „Arta e ca zborul vulturului, viața e ca zborul liliacului [. . .] Și fiecare viață omenească în parte e ca zborul unui liliac, care ar dori să zboare

ca vulturul; fiecare viaţă omenească e o mare iubire în zadar“ **(M)**. Cuvintele sînt rostite de Alegenor, comentatorul despre originea şi esenţa tragediei greceşti; ele contrastează cu ideile istoricului care făcuse elogiul progresului omenirii pe calea activă a desăvîrşirii culturale a individului şi a colectivităţii umane. „Vivere militare est“ — nu fusese oare unul dintre principiile călăuzitoare adoptate de stoicismul roman[24], căruia Pârvan îi închinase inspiratele pagini din **Marc Aureliu?** Căci tot el afirmase: „Munca e ritmul vieţii. Ea dă ca şi libertatea tărie şi frumuseţă şi caracter propriu fiinţei noastre“ **(M)**. Iar despre rostul existenţei, situat dincolo de interesele individului, pentru a face să se răsfrîngă şi să se reverse lumina ei — atît cît e — în afara noastră, spre a-i cuprinde pe alţii, tot el scrisese aceste cuvinte memorabile, izvorîte dintr-o concepţie profund umanistă: „Putinţa de a trăi noi înşine în sufletul altuia e singura adevărata valoare omenească“ **(M)**.

Gîndirea dialectică a lui Pârvan — într-o accepţie proprie concepţiei lui despre ritmul devenirii istorice, despre cultură ca proces de înnobilare spirituală şi despre destinul existenţei umane — găseşte în antiteză un procedeu predilect de expresie şi de punere în evidenţă a tensiunii intelectuale de care sînt străbătute eseurile sale: „Iar între suferinţă şi bucurie, între **rău** şi **bine** (subl. aut.), între puterile care ne zdrobesc şi cele care ne cresc e continuă luptă . . .“ **(I)**. Tragedia este definită de Anaxandros în aceeaşi termeni: „Căci tragedia nu e credinţă, ci

[24] Cf. L. An. Seneca, **Epistulae ad Lucilium**, 96, 5.

necredinţă, nu e laudă, ci hulă, nu e mulţime, ci singurătate“ **(I)**. În emoţionantul memorial închinat celor căzuţi în războiul pentru unitatea naţională, **In memoriam commilitonum,** antiteza, alături de adresarea directă şi de procedeul anaforic, înalţă cuvîntul pe culmile de sus ale retoricii, străbătute de accentele patetice ale oratorului, care se întreabă cu îngrijorarea celui ce se simte pătruns de un nobil sentiment al răspunderii faţă de soarta naţiunii lui: „Cine va lămuri pe viitor care-i sensul existenţei naţiunii noastre? Cine va feri naţiunea noastră de tragedia eroului dus pe căi greşite tot mai departe de limită? Cine va creşte naţiunea noastră întru eroismul activ, creator şi sigur de rostul jertfei sale, naţiunea noastră care de două mii de ani nu cunoaşte decît suferinţa martiriului . . .“ **(M,** 114—115).

Trecerea de la tonul narativ sau evocator la apostrofă are loc deseori pe neaşteptate, prin schimbarea persoanei, imaginată ca fiind prezentă şi părtaşă mută la dialog. Frazele, avîndu-şi izvorul în sentimente de o mare frumuseţe şi puritate a legăturii sufleteşti cu fiinţa, suferinţele şi biruinţele patriei, amintesc de noblеţea retoricii lui Bălcescu şi Alecu Russo. Personificarea este procedeul stilistic frecvent implicat în această figură: „Ci tu, patria mea, aveai şi tu gîndurile tale, visurile tale. Şi feciorii tăi stăteau roată împrejurul tău şi aşteptau semnul tău spre a merge la moarte pentru biruinţă“; „. . . Şi a venit, patria mea, a doua vară a încercărilor tale“ **(ib.).**

Un adevărat imn clădit pe construcţii antitetice şi simetrice motivînd fiecare dintre virtuţile şi actele întemeietorului de ţară romanică închină is-

toricul lui Traian împăratul, invocat ca părinte îndepărtat al Patriei daco-romanilor. Ca și în discursurile istoricilor antici, ca și la Tucidide și la Tacit, succesiunea gravă și armonioasă a frazelor, potențată de energia tonului conferă acestor pagini acea forță vie de reprezentare dramatică, datorită nu atît gîndirii abstracte sau meditației reci, cît sentimentului stimulat pînă la izbucnire și revărsare spontană, ca expresie a emoției adînci de care sufletul este răscolit[25] la amintirea aceluia care își dobîndise titlul de „optimus princeps."

„Dar ție, Caesar Auguste, închinarea noastră e și alta. Nu pentru că ai fost stăpînitorul Romei, ci pentru că ai fost slujitorul ei, — nu pentru că ai trăit distrugînd glorios, ci pentru că ai trăit trecînd înțelept, — pentru că nici un ceas al vieții tale nu ți l-ai luat ție, ci pe toate le-ai dat Romei [. . .] pentru că în Dacia regelui Decebal, biruită de armele tale, tu n-ai lăsat jalea și pustiul, ci ai adus tot prinosul vieții romane în largă dărnicie de bucuros sămănător, îngropînd în brazdele Patriei nemuritoare sămînță romană [. . .] îți ridic azi elogiu, îți aduc închinare, Părinte" (**M**, 191).

7. În pasajele lirice închinate puterii iubirii, sau cînd o invocă pe Eris, zeița lacrimilor și a răzbunărilor, cerîndu-i să se țină departe de muritori, și tot astfel cînd face elogiul jertfei pe altarul celor mulți ori al geniului solitar și al singurătății creatoare, cuvîntul se înaripează, prefăcîndu-se în cîntec de slavă, în apel pătruns de amărăciune sau în chemare

---

[25] Cf. I. P. Fontanier, **op. cit.**, p. 338, care definește în termenii citați de noi acea însușire a stilului înalt caracterizată prin **enérgeia.**

fierbinte, iar fraza vibrează îndelung, pe spații largi, înfiorată de o profundă și stăpînită emoție. Vom reproduce o parte din frecvent citatul dialog **Anaxandros,** în care invocarea culminează în imn solemn, amplificîndu-se prin bogata și simetrica succesiune a comparațiilor:

„Singurătate clară, ca linia mării seara, Singurătate măreață, ca munții tronînd în aether, Singurătate iubită, ca memoria fericirii moarte, fecioară neatinsă ca Artemis, coboară împrejurul sufletului norul despărțitor de lume, dar fă-mă s-o doresc ca Hero, pe Leandros călător pe ape. Și dă tăcerii imense maiestatea senină a Toamnei, și dă inimii mele răsunetul largilor peșteri: să vuiască puternic ca vîntul, alungînd corabia spre țărmuri, glasul durerilor lumii răsunînd în coardele mele. Și dă-mi suferința supremă, de să plîngă și codrii cu mine și dă-mi melodia sublimă a jalei de soarta lumii: să asculte duios muritorii, despărțiți de larma deșartă, cîntarea singurătății clare, iubitoare de viață și oameni. [. . .] Și ca simfonia sferelor, așà se coboară din cerul lor rece și morții. Și Infinitul se coboară în Finit, făcîndu-se una cu dînsul, în infinitul Singurătății. Și Finitul se dorește topit în Infinit. — Și omul nenorocit singur, și geniul singur, și umanitatea singură, și pămîntul singur, și tot ce e finit, singur, se dorește desfăcut, nimicit, unit, cu Infinitul, ca să înceteze chinul de a se simți pe sine cu încăput și sfîrșit.“

„Singurătate gravă, ca clopotul rar în noapte, Singurătate bună, ca izvorul răsărit în pustie, Singurătate largă, ca zborul speranțelor noastre, tù ne trezești la viață, tu ne înveți ce e moartea, tu ne

arăți iertarea, tu ne împaci cu Destinul, tu ești înțelesul vieții ca formă eternă a Lumii".

„Cetatea lui Apollon odihnea în lumină. Din portul cel-mic plecau spre Halmyris pescarii. Marea murmură eternul ei ritm, mîngîind temeliile zidurilor. Erà pace, seninătate, armonie".

Fără îndoială că nicăieri în literatura română eseul nu și-a găsit în mijloacele retoricii antice forme mai adecvate ale stilului sublim decît în aceste pagini străbătute de patos, a căror lectură se cuvine, de bună seamă, acordată cu sensibilitatea pentru arta cuvîntului a celor vechi. Altfel, există riscul, cum s-a și întîmplat, de a privi drept anacronică și prețioasă resurecția unor tipare verbale ale gîndirii artistice și filozofice, mulate pe o viziune contemporană a lucrurilor, dar stînd, în același timp, sub semnul ideii suverane de profunzime a cugetării, de emoție a simțirii și de demnitate a expresiei.

8. La crearea caracterului înalt al stilului contribuie într-o largă măsură exprimarea aforistică îmbrăcînd forma lapidară a sentințelor. V. Pârvan pune la temelia conviețuirii omenești idealul constant al năzuinței spre formele superioare, în plan etic, ale existenței. Moralistul Pârvan crede cu tărie în continua emancipare a omului și a colectivităților sociale prin reprimarea pornirilor infraumane îndreptate spre ceea ce nu ar trebui să le fie proprii. Expresia treptei elevate și solemne a stilului, care definește arta literară a lui Pârvan, îmrumută și alege din înfățișările artei elemente

ce se întîlnesc cu esența naturii umane în aspirația ei spre ceea ce depășește condiția primară a existenței, pentru a se sublima în principiu cu valoare universală.

O filozofie austeră, coborîtă pe solul etic al condiției umane, o încredere în virtuțile spiritului, biruitoare peste instinctele elementare, o atitudine eroică, neocolită de umbrele sentimentului tragic al destinului omenesc, asupra căruia conștiința noastră triumfă prin luciditatea rațiunii, prin solidaritate umană și faptă creatoare — acestea sînt temeiurile interioare ale stilului autorului **Memorialelor.**

Ne găsim în cele mai multe dintre paginile operei literare a lui Vasile Pârvan, în cea mai autentică prelungire a prescripțiilor retoricii antice. Făcînd această afirmație, nu exprimăm decît o judecată de constatare. Rămîne ca cititorul de azi să adauge, după aproape trei sferturi de secol, și propria sa judecată. Dar, fiindcă despre arta literară a lui Pârvan aprecierile se situează nu atît la distanță unele de celelalte, cît la poluri opuse, orice încercare de a căuta o sinteză, o medie între extreme este cu neputință. Și apoi, o judecată nu poate fi, din punct de vedere logic, adevărată și falsă în același timp; o judecată este, potrivit criteriilor de clasificare a logicii formale, sau adevărată sau falsă. Dar judecata stilistică?, dacă admitem că ea introduce criteriul valorii, de care se face răspunzătoare stilistica. Ea poate fi, cum se vede, singura adevărată pentru unii și pe de-a întregul falsă pentru alții, de unde și relativismul total impus prin antinomie și extrapolare a demersului critic. Pentru că a vorbi despre

un stil înalt sau sublim, pe de o parte, și despre „un stilist ilariant“ (Pompiliu Constantinescu), pe de altă parte; despre „veșmîntul sărbătoresc al gîndirii“ (Al. Zub) și despre „viciul vorbei goale“ (Paul Zarifopol) înseamnă a nu găsi nici o zonă de contact între două modalități de expresie literară. Un stil răstîgnit între două formule ce se elimină și se anulează una pe cealaltă este un caz limită de exercițiu stilistic, este rodul imprevizibil și contradictoriu al principiului instituit de metodologia lecturii . . .

Există totuși două posibilități de a salva din impas pe cititorul dornic de certitudini pe un teren proteic, dar nu mai puțin captivant, al căutărilor. Este mai întîi opțiunea lui declarată pentru o judecată sau alta, în numele unui adevăr subiectiv la care aderă și pe care și-l asumă. Logica poeziei și a artei în general își revendică această prerogativă, autorizată de estetică. În al doilea rînd, aminteam și mai înainte, este înțelegerea artei literare a lui Pârvan prin raportarea la o tradiție a clasicismului antic, reînviată de un cărturar și pusă de acord cu o gîndire modernă, avîndu-și izvorul în conceptul stoic al datoriei, sinonim cu eroismul sacru al faptei. Fervoarea unei gîndiri călăuzite de acest țel înalt atribuit aspirațiilor omenești, supuse condiției tragice, fatale, a existenței, și totuși biruitoare prin conștiința lucidă a imperativului acțiunii mîntuitoare, și-a găsit în eseurile lui Vasile Pârvan tiparul stilistic necesar, tipar care, de n-ar fi existat, ar fi trebuit inventat.

Reactualizînd preceptele artei de a scrie a greco-romanilor, Pârvan a preluat și toată povara stilistică a retoricii din tratatele lor, o retorică nimbată

însă de noblețea gîndului și patosul cuvîntului. El însuși a dat o definiție a raportului de nerăsturnat dintre idee și cuvînt: „Nu forma creează ideea, ci ideea își caută forma“.

Stilul înalt, solemn nu este decît expresia, adică fața „din afară“ a gîndirii înalte, pentru a nu spune că este expresia ei interioară ca izvor și semn al creației savantului și scriitorului Pârvan.

ÎN LOC DE ÎNCHEIERE

Analiza stilistică nu este scutită de numeroase dificultăți și neajunsuri atît teoretice, cît și metodologice. Fără îndoială că ele au ieșit la lumină de-a lungul acestei cărți. Totuși, dorința de a le birui nu a cedat locul intenției de a le ocoli, chiar dacă acest fapt nu s-a întîmplat de fiecare dată într-o lucrare în care, în mod fatal, terenul investigat a fost limitat la cîteva puncte de vedere privitoare la stilistica operei literare.

Dar cercetările de acest gen cuprind și semnificații de altă natură, derivînd din bucuria actului sondării, al coborîrii din partea filologului în țesătura lingvistică a operei pentru a surprinde acolo și a dezvălui virtuțile creatoare ale limbii convertite în expresie poetică. Se cuvine să fie amintită în acest sens constatarea unui învățat, citat și cu alt prilej, care își mărturisește participarea directă, afectivă, la lucrarea pe care o întreprinde, unde satisfacția descoperirii adevărului se însoțește cu sentimentul trăirii frumuseții lui în actul desco-

peririi. Nu credem că obiectivitatea cercetării riscă să piardă ceva din valoarea ei intrinsecă atunci cînd, alături de savant, întîlnim în paginile unei cărți și sensibilitatea nedisimulată a unui om care scrie:

„Oricine efectuează o cercetare stilistică are prilejul să constate că, în timpul lucrului, este cuprins de veneraţie și entuziasm cînd i se dezvăluie la fiecare pas noi taine ale limbii, cînd capacitatea creatoare a limbii se dovedește a fi tot mai impresionantă, cînd combinarea, în stil și pentru stil, a diferitelor forme lingvistice iese tot mai limpede în evidenţă. Acest entuziasm și această dăruire totală operei nu trebuie să facă să se piardă posibilitatea de distanțare și acea fermitate a privirii care îngăduie sesizarea greșelilor de stil. O sfîntă ingenuitate este cea mai nimerită atitudine pentru această muncă și pentru obiectul ei“ (Wolfgang Kayser).

O astfel de apropiere, plină de căldură, de opera literară, atitudine călăuzită în aceeași măsură de luciditatea unei „sfinte ingenuități“, lipsite de aprehensiuni și prejudecăți, ar trebui s-o recunoaștem, probabil, și cititorului, ca destinatar și beneficiar al artei literare, spre care stilistica dorește să-i deschidă o poartă de intrare.

Este ceea ce a încercat să facă și cartea de față.

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH ASACHI“
IAȘI

INDICE DE AUTORI

Adorno, Theodor 66
Alexandrescu, Sorin 10, 216, 244
Alecsandri, Vasile 138, 203, 204
Alonso, Amado 76, 154, 155, 315
Alonso, Dámaso 12, 49, 50
Anghel, Dimitrie 292, 295, 296
Arghezi, Tudor 41, 42, 52, 88, 184, 220, 234, 260, 267, 317
Argintescu-Amza, N. 313
Aristotel 100, 105, 112, 122, 126, 218
Armbruster, Adolf 116
Auerbach, Erich 104
Aurelius, Marcus 334, 335
Arnold, Matthew 72
Avădanei, Ștefan 63

Babeți, Adriana 92
Bacovia, G. 245, 292, 295, 296
Badareu, Dan 93
Bahtin, Mihail 73, 119
Bally, Charles 26, 28, 29, 63, 146, 151, 212, 213, 248, 285
Bălmuș, C. 109, 112, 336
Balotă, N. 328
Banuș, Maria 313
Barbu, Ion 41, 179, 329
Barilli, Renato 99
Barthes, Roland 54, 55, 56, 92, 116
Baudelaire, Charles 277
Bădărău, Dan 70
Bălcescu, Nicolae 205, 207, 208, 209
Benveniste, Émile 151, 326
Berca, Olimpia 249
Berwanger, Nikolaus 74
Bianu, Ion 205
Bîrlea, Ovidiu 271, 273
Blaga, Dorli 318
Blaga, Lucian 41, 74, 130, 131, 158, 179, 180, 194, 244, 304, 306, 310, 311, 313, 314, 316, 317, 318, 322, 332
Blandiana, Ana 189
Bogza, Geo 89, 244

Saussure, F. de 23
Săvescu, Cezar Iuliu 295, 296, 297
Scharf, Ursula 11
Schuhardt, Hugo 136
Scurtu, Vasile 144
Seneca, L. An. 343
Servien, Pius 256, 259
Simion, Eugen 57
Slavici, Ioan 205
Sobejano, Gomzalo 305, 309
Sorescu, Marin 223, 235, 237, 304
Speranția, Eugeniu 217
Stănescu, Nichita 42, 180, 304, 308
Stănescu, Speranța 17, 98
Spitzer, Leo 29
Starobinski, Jean 128
Steiner, George 63, 64, 65, 72
Stendhal 7
Stötzel, Georg 11
Surdu, Alexandru 280

Șăineanu, Lazăr 293
Șepețean-Vasiliu, Delia 92
Șerban, Vasile 31
Șora, Mihai 57

Tacit 336, 345
Tagore, Rabindranath 77
Teodoreanu, Ionel 215, 231, 232, 275, 276
Teodorescu, Martin Angela 155
Teofrast 106
Terracini, Bienvenuto 10, 14, 326
Tertulian, N. 268
Thomas, Colette 22
Tiktin, H. 112
Tiniș, Rodica 216
Todorov, Tzetan 70, 113, 116, 152, 167, 218, 220, 222
Tohăneanu, G. I. 132, 255, 286, 325, 331
Tomuș, Silvia 276
Topîrceanu, G. 82, 180, 251
Toșa, Alexandru 251
Trasimachos 113
Tucidide 336, 345
Turgheniev, I. 275

Țepelea, Gabriel 299, 300,

Ullmann, Stephen 12, 214, 219

Valery, Paul 18, 41, 178, 191
Vartic, Ion 333
Vasiliu, Laura 274
Vendryes, J. 18, 27, 137
Vergiliu 107, 246, 251, 256, 339
Verlaine, Paul 115, 294
Vianu, Tudor 37, 104, 139, 169, 191, 213, 222, 226, 282, 283, 288, 305, 327, 330, 333
Villon, François 50, 89
Vlahuță, Al. 56, 182

Voiculescu, V. V. 183, 215, 249, 307
Voltaire 225
Vulpe, Magdalena 298
Vulpescu, Ileana 139, 233
Vultur, Smaranda 70

Wald, Henri 39, 60, 67, 114, 115, 166
Wandruszka, Mario 142
Wartburg, Walter von 84, 291
Warren, Austin 216, 244
Wellek, René 216, 244
Wittgenstein, Ludwig 280

Zamfir, Mihai 155, 331
Zamfirescu, Duiliu 183
Zarifopol, Paul 349
Zenon din Kition 339
Zub, Alexandru 333, 349

CUPRINSUL

Cuvînt înainte 5

Teorie și metodă în cercetarea stilistică . . . 7

I. Preliminarii 9
II. Lingvistică și stilistică 20
III. Stilul ca modalitate specifică a comunicării poetice 35
IV. Expresie, formă și sens în limbajul poetic; stil și scriitură 48
V. O incursiune în stilistica dialogului . . 58
VI. Stil și realitate extralingvistică 78

Delimitări 95

I. Stilistică și retorică 97
II. Stilistică și estetică 119
III. Stilistică și sociolingvistică 137
IV. Stilistică și critică literară 154

Concepte implicate în sfera noțiunii de stil . . 175

I. Inovația stilistică 177
II. Izvoare externe și elaborare artistică . . 201
III. Limbajul figurat 212

361

Analiza stilistică 241
A) **Nivelele lingvistice ale analizei** 243
I. Fonetică, prozodie și stilistică 243
II. Gramatică și stilistică 265
III. Lexicologie și stilistică 278
B) **Forme ale analizei** 303
I. Mijloace stilistice și originalitate artistică 303
II. Structura stilistică 315
III. Stilul înalt sau despre arta literară a lui Vasile Pârvan 330
În loc de încheiere 351
Indice de autori 353

„Oricine efectuează o cercetare stilistică are prilejul să constate că, în timpul lucrului, este cuprins de veneraţie şi entuziasm cînd i se dezvăluie la fiecare pas noi taine ale limbii... O sfîntă ingenuitate este cea mai nimerită atitudine pentru această muncă şi pentru obiectul ei“.

WOLFGANG KAYSER

ISBN 973-36-0245-0

Lei 3000